PAȘI SPRE
LUNA

CODIN
LA CANNES XVI

CIUBOTARAȘU
ACTOR DE FILM

# cinema

nr. 4

revistă lunară de cultură cinematografică

MASTROIANNI ÎN FAȚA OGLINZII





# cinema

FILME NOI

*Avîntul tinereții* se intitulează noul film sovietic închinat problemelor tinerei generații, în care alături de actrița Ada Seremeteva reapare cunoscutul interpret Ivan Pereverzev.

Spirituala comedie a literaturii clasice iugoslave *Doctor în filozofie* de Bronislav Nușici a fost transpusă într-un film pe care îl vom putea vedea în curînd pe ecranele noastre.



O tînără interpretă care își face debutul în noua comedie cinematografică poloneză intitulată *Clubul cavalerilor*, producție a grupei de creație „Iluzion".



O coproducție a cinematografiei cehoslovace și maghiare, *Concertul mult visat*, aduce pentru prima oară în același film cunoscuți actori ca Eva Rutkay, Jana Brejchova, Miklos Gabor.



Primul film realizat de suedezul Ingmar Bergman care apare pe ecranele noastre: *În pragul vieții*. Și o reîntîlnire cu actrița suedeză Bibi Anderson pe care am mai văzut-o (tot în rolul unei tinere mame) în filmul iugoslav *Violență în piață*.



*Scufița roșie* ia chipul acestei fermecătoare fetițe din R.D.G., devenită eroina filmului produs de cineaștii germani după basmul lui Perrault.

# Comedia cinematografică romînească

# la masa rotundă

## TEMA DISCUŢIEI: COMEDIA NOASTRĂ CINEMATOGRAFICĂ ŞI STADIUL SĂU DE DEZVOLTARE

IOAN GRIGORESCU: Statistica ne demonstrează că numărul cel mai mare de spectatori ai filmelor romîneşti l-au atins comediile, dar că — în ciuda acestei evidente preferinţe a publicului — numai cîteva procente la sută din ansamblul producţiei cinematografice naţionale îl ocupă comedia. Şi mai e ceva ce nu se reflectă întotdeauna în statisticile curente: opinia spectatorului faţă modern al Bucureştiului ori al litoralului. E atras, lucru firesc, de muzica bună, de interpreţi tineri, frumoşi şi veseli. Spectatorul de cinema şi-a manifestat cu diferite prilejuri satisfacţia, vizionînd comedii de succes ca *S-a furat o bombă*, *Celebrul 702* etc. Dar acelaşi spectator ne judecă foarte aspru cînd îi servim glume demodate şi subiecte uşurele, care s-ar fi putut petrece oricînd şi la comediile noastre cinematografice se rîde cu întristare.

RADU BELIGAN: Nu e greu, într-adevăr, de observat că prea multe dintre comediile cinematografice nu participă nici prin efect, nici prin aspiraţie la bogăţia şi diversitatea de preocupări care însufleţeşte alte domenii ale culturii noastre. În timp ce în poezie, în proză sau



**În jurul mesei rotunde: Gr. Vasiliu-Birlic, Paul Călinescu, Al. Mirodan, Iurie Darie, Alice Mănoiu, Manole Marcus, Gh. Vitanidis, Ioan Grigorescu şi Jean Georgescu**

de valoarea filmelor vizionate. Spectatorul intră în sala de cinema cu însufleţire, atras de afişul împodobit cu numele unor mari actori ca Birlic, Beligan şi alţii. E încîntat să vadă pe ecranul lat frumuseţea peisajului oriunde, sau îi prezentăm palide ecranizări după opere valoroase ce şi-au pierdut pe ecran însuşirile, ascuţimea satirei iniţiale. Oamenii vor să rîdă. Le oferim prea rar prilejul s-o facă şi uneori, din păcate, în dramaturgie se afirmă răspicat talente care aduc în vîrful condeiului lor o undă de nou şi stabilesc într-un mod original puncte de contact cu gîndirea şi sensibilitatea timpului nostru, comedia noastră cine-

# Comedia cinemato

matografică se apropie destul de rar de ceea ce ar trebui să fie.

GR. VASILIU-BIRLIC: Cuvintele rostite aici sînt și constatările noastre, interpreți ai multor comedii cinematografice. Cînd avem o industrie cinematografică atît de modern utilată, regizori și actori dotați pentru comedie, de ce oare batem în acest sector pasul pe loc? Părerea mea e că ne lipsesc subiectele din viața cotidiană scrise cu haz și cu fantezie, care să ne dea posibilitatea nouă, actorilor, să creăm personaje simpatizate de spectatori. Publicul, din ce în ce mai exigent, ne cere să nu rămînem la stadiul elementar ideologic și artistic în care se află comedia noastră cinematografică.

IOAN GRIGORESCU: E o problemă serioasă aceea a scenariului de comedie. Cu puține excepții — mă gîndesc la autori ca Mirodan, care este un... sobru autor de comedii, preocupat de o problematică majoră — scenariștii comediilor noastre sînt autori improvizați, accidentali și, fatal, nereprezentativi.

RADU BELIGAN: De altminteri chiar între filmele noastre de dramă și cele de comedie există o serioasă deosebire de nivel, fie și numai sub raportul problemelor abordate. Eu nu cred nici o clipă că o comedie are dreptul, în numele veseliei pe care eventual o provoacă, să rămînă la periferia problematicii contemporane.

MANOLE MARCUS: Pentru ca studioul să nu mai fie asaltat mereu de nechemați, ar trebui atrași către comedia cinematografică scriitorii noștri cei mai de seamă. Altfel ni se vor oferi în continuare tot felul de scheme prăfuite, șabloane ale vechilor comedii dintre cele două războaie mondiale, „asezonate" într-un peisaj nou, dar care, prin conținut, au prea puțin de spus contemporanilor noștri. Cam această senzație ne-au lăsat-o filme ca *Băieții noștri* și, mai ales, *Vacanță la mare*.

RADU BELIGAN: Caut în clipa aceasta să-mi reamintesc un moment de artă, un singur moment de artă realizat în aceste comedii ușoare (care presupun însă o considerabilă cheltuială de timp, de muncă, de bani, de oameni) și nu găsesc. Care din aceste filme ne-a relevat un scenarist, a făcut posibilă o mare victorie actoricească sau o fertilă experiență regizorală? Deci, o primă constatare este că în ansamblul producției noastre cinematografice comedia s-a impus prea rar printr-o linie superioară de gîndire și că a adăpostit mediocrități sau, și mai rău, impostori. Văzînd filmele produse de ei aveam pe buze celebra replică a lui Caragiale: „Ca să formați gustul publicului, trebuie să aveți dumneavoastră mai întîi, și eu văd, ca și publicul, că n-aveți de loc."

GH. VITANIDIS: Din păcate mulți dintre scriitorii noștri cu talent și cu gust se apropie cu prea mari

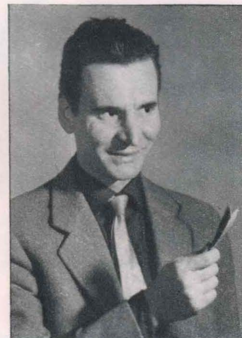


**Ion Popescu Gopo**

rezerve de cinematografie. Nu se pasionează suficient de gen și acest lucru se resimte în producția noastră de filme.

RADU BELIGAN: Să nu dăm vina numai pe scriitori.

MANOLE MARCUS: Evident, ar trebui să existe și în studiou un climat favorabil, o mai mare preocupare a redactorilor și a regizorilor



**Radu Beligan**

de a sprijini pe toate căile crearea comediilor originale. Eu aș propune chiar profilarea uneia din grupele de creație pe acest gen, atît de dificil, care trebuie cultivat intens, experimentat cu atenție și în mod organizat.

AL. MIRODAN: Dacă desenul animat, de pildă, e considerat un gen specific, de ce n-ar fi tratată ca atare și comedia la Studioul „București"? Comediei i se cuvine o considerație deosebită. Pentru ea îți trebuie, pe lîngă unele calități înnăscute, haz spontan și un exercițiu îndelung și perseverent de „mînuire" a dialogului.

IOAN GRIGORESCU: V-ar interesa să colaborați cu o astfel de grupă specializată în comedii?

AL. MIRODAN: Bucuros, dacă grupa ar ști bine ce vrea. Mi-ar place, de pildă, să lucrez cu Jean Georgescu, care să-mi ceară exact scenariul comediei pe care ar dori

**VASILIU-BIRLIC:**

**... De ce oare batem pasul pe loc în acest sector?...**

**JEAN GEORGESCU:**

**Actorii greșesc atunci cînd admit orice rol și apoi se plîng.**







# grafică romînească la masa rotundă

să o realizeze. De altminteri, eu cred că filmul, ca operă de artă, trebuie să aibă un singur conducător, care-i determină, în ultimă instanță, realizarea. Personal, îl consider autor principal al filmului pe regizor. Am văzut cum regizorul, care conduce pe platou o echipă numeroasă, imprimă întregii opere viziunea sa. Un film de René Clair e un film de René Clair.

GH. VITANIDIS: Scris și regizat de René Clair. Numai că noi avem foarte puțini regizori de comedie — cu excepția lui Gopo — capabili să-și scrie singuri scenariile. *S-a furat o bombă* demonstrează foarte clar posibilitatea cinematografiei noastre de a aborda teme majore în comedie. Numai că aceste exemple sînt rare.

RADU BELIGAN: Ceea ce am admirat la *S-a furat o bombă* a fost, printre altele, refuzul hotărît al autorului de a face o „comedie ușoară". Acest atît de interesant film al lui Gopo inspiră încredere în viitorul comediei noastre cinematografice. Pentru că sînt nevoit să plec de la întîlnirea dv. (filmez din nou o comedie) vreau să mai spun doar că tonul meu va putut părea excesiv de sever cînd m-am referit la celelalte filme ale noastre. Relativa tinerețe a cinematografiei romînești e luată însă de multe ori ca un certificat legal de răbdător optimism. Îmi voi îngădui să-l citez din nou pe Caragiale, care iritat de clasica obiecție: „Cum se poate să nu încurajezi începuturile noastre de cultură?" scrie: „Dar, slavă Domnului... în fiecare an, ce facem alta decît să încurajăm mereu la începuturi? N-ar fi o dată vremea să isprăvim cu începuturile astea interminabile?"



Manole Marcus

GH. VITANIDIS: Pentru realizarea acestui deziderat al clasicului comediei noastre cred că abia în prezent avem create toate condițiile necesare. Nicicînd n-a existat o ambianță mai propice pentru crearea comediilor optimiste, luminoase, care să oglindească viața noastră nouă.



Alexandru Mirodan

GR. VASILIU-BIRLIC: Cred că un mare rău dramaturgiei noastre contemporane l-a adus prejudecata — manifestată cu cîțiva ani în urmă — că nu pot exista eroi pozitivi de comedie. Cum să rîzi de o persoană serioasă? — susțineau unii din autorii scenariilor noastre. În consecință, mulți scriitori și-au concentrat atenția asupra personajelor negative. Și au rezultat filme ca *Popescu 10 în control*, *Directorul nostru*, *Cu Marincea e ceva*. Dar iată că pe scenă apare un erou ca acela din recenta piesă a lui Baranga „Adam și Eva" în întregime pozitiv, care este d-al capo al fine tordant. Și personajul e îndrăgit de spectator fără să provoace rîsul prin tumbe ieftine, ci prin replici inteligente, spirituale.



Iurie Darie

IOAN GRIGORESCU: Acest gen de erou a început să apară — mai timid, e drept — și în film. În *Băieții noștri*, de pildă, Marcel Anghelescu interpretează un rol pozitiv, plin de comic. Iurie Darie dă viață în *Post-restant* inovatorului Puiu Crintea, erou înzestrat cu un haz deosebit. Încercări s-au făcut. Dar prea puține. În majoritatea cazurilor, personajele pozitive ale comediilor noastre sînt schematice, lipsite de spirit, incapabile deci să promoveze ideile noastre înaintate pe această cale specifică și atractivă care e rîsul tonic, luminos.

AUREL MIHELES: Aș aminti — în această ordine de idei — una din lipsurile comediei noastre cinematografice: neantrenarea eroului pozitiv în conflictul comic și rolul secundar, de figurație, pe care i-l rezervă scenariștii noștri. După părerea mea, chiar Gopo, în *S-a furat o bombă*, și-a lăsat în afara situațiilor comice tocmai eroul central. În felul acesta, principalul personaj al valorosului său film n-a fost erou de comedie.



Gheorghe Vitanidis

IURIE DARIE: Gopo și-a gîndit inițial personajul în mod abstract așa cum este și omulețul său desenat. Pe parcurs, a recurs la actori, dar concepția a rămas aceeași. Numai că filmul jucat cerea ca actorul să încarneze acest rol nedefinit, să-i dea viață. Dar pentru că personajul n-a avut o identitate precisă, o apartenență socială, mie mi-a fost mai greu să-l individualizez. Personal, nu sînt prea mulțumit de ce am făcut în *Bomba*. Am fost doar purtător de bombă, nu și de comic. Comicul a fost lăsat în seama unor situații amuzante, dar secundare acțiunii.

GOPO: Mie mi se pare că Darie a realizat în *S-a furat o bombă* lucruri extraordinare. Eu sînt un admirator al calităților sale actoricești de multe ori relevate peste așteptările mele. Aș vrea să explic cîteva lucruri. În *S-a furat o bombă* am știut de la început ce vreau să fie omul cu servieta, omul cu bomba. Am vrut să fie un egoist, un izolat, un om cu idei limitate: nu fac rău nimănui, nimeni nu-mi va face rău, voi munci, mă voi însura cu fata care-mi place mie, vom avea copii și copiii mei tot așa vor face. Iar filmul trebuia să demonstreze că o asemenea concepție despre lume este imposibilă, cum e imposibilă ruperea de societate, de problemele majore ale societății. Tocmai lui, acestui om care aleargă după interese personale, i-am pus în mînă soarta, viața celor din jurul său. Tocmai el, inconștientul, poartă sarcina conștiinței oamenilor din jurul său.



Ioan Grigorescu

De atitudinea sa de „erou de comedie" vor rîde nepoții noștri cînd vor vedea filmul și vor zîmbi — așa cum zîmbim noi cînd gîndim la războiul de 100 de ani — că în secolul 20 primejdia se putea plimba pe stradă purtată de cel mai binevoitor dintre oameni.

Filmul militează împotriva individualismului, pentru o încadrare conștientă în lupta socială, pentru pace. Sînt convins că Darie a creat un rol de comedie, căruia tocmai prin interpretarea sa sobră i-a mărit calitatea.

PAUL CĂLINESCU: Eu cred că *S-a furat o bombă* a reușit și pentru că a avut la bază o situație comică: un om care transportă o bombă fără să știe despre ce e vorba. Pornind de la această situație, Gopo a folosit cu succes tot arsenalul comic, de la Chaplin, Malec, Harold Lloyd, la René Clair. Dacă n-ar fi avut însă un subiect închegat, toate gagurile n-ar fi valorat nimic.

GOPO: Aveți dreptate, am folosit sau mai bine zis am studiat acest arsenal și l-am experimentat. Dar aceasta face parte din altă grupă de probleme: felul cum regizorii învață să devină regizori, lucru despre care putem vorbi cu altă ocazie. Voiam numai să atrag atenția

# Comedia cinematografică romînească

că, deşi am studiat metodele clasice de fabricare a filmelor comice, le-am interpretat şi le-am privit prin prisma umorului caracteristic romînesc. Nici Chaplin, nici Malec sau Harold Lloyd nu m-au învăţat atîta cît Caragiale.

Am avut deseori ocazia să aud vorbindu-se despre umorul romînesc şi referirile au fost la mai multe comedii cinematografice romîneşti. Există ceva specific care leagă filmele cu piesele de teatru, cu literatura noastră, ceva specific naţional, un optimism invincibil, un aer mucalit în aparenţă, dar cu profunde rezonanţe filozofice.

Aici trebuie scormonit, aici trebuie găsită acea pîrghie care să poată ajuta saltului calitativ al filmelor noastre. În acelaşi timp nu trebuie să uităm că cinematograful este un mijloc de a povesti ceva şi că povestirile au o formă, o gramatică, o ortografie, o caligrafie care, neglijate, pot transforma şi un Shakespeare în ceva ridicol.

GH. VITANIDIS: Principala deficienţă a comediilor noastre constă, după părerea mea, în faptul că ele nu atacă frontal rămăşiţele vechiului din conştiinţa noastră, sesizînd totodată elementele noi ivite.

AUREL MIHELES: Eu nu cred că e absolut necesar ca într-o comedie să apară neapărat şi personaje negative şi pozitive. Personajul pozitiv la Gogol sau Labiche e rîsul. Dacă într-o comedie în care biciuim anumite mentalităţi încercăm să echilibrăm, convenţional, numărul apariţiilor pozitive cu al celor negative, înseamnă că diminuăm însăşi gravitatea viciilor incriminate. Cred că satira trebuie să-şi aibă un cadru propriu, specific de manifestare. O operă nu poate epuiza decît o parte a realităţii sociale. Or, după cum spune Akimov, o încercare de a proporţiona personajele negative cu cele pozitive înseamnă a-i crea spectatorului falsa concluzie că jumătate dintre cei aduşi pe scenă sînt puşlamale. Delimitîndu-i însă de rest, incriminîndu-i cu toată forţa, fără a ne teme că spectatorul nu va înţelege şi singur raritatea acestor cazuri în societatea noastră, contribuim mai util la munca nobilă de „şlefuire" morală.

MANOLE MARCUS: Îmi amintesc că la discutarea scenariului *Nu vreau să mă-nsor* se punea problema ironizării unui responsabil cultural dintr-o uzină care-şi duce activitatea superficial. S-au ridicat atunci voci naive din studio care se temeau ca nu cumva în urma comediei noastre să se simtă jigniţi responsabilii culturali.

AUREL MIHELES: Desigur, e mai uşor să ne îndreptăm atenţia spre ospătarul sau frizerul care ia bacşiş, numai că în felul acesta ne îngustăm singuri arta tematică, diminuăm eficienţa operei, mesajul ei major. Satira trebuie să incrimineze năravurile care frînează mersul înainte al societăţii, ca indolenţa, iresponsabilitatea, trîndăvia, impostura. Spectatorul vrea să revadă în filmele noastre viaţa de toate zilele, şi acolo unde descoperă lucrurile de care se împiedică în mod curent le recunoaşte

1

## Cu Lucian Bratu despre:

# ACTUALITATEA FILMULUI ISTORIC

— *Film contemporan sau film istoric? Întrebarea se pune tot mai puţin sub această formă. În schimb, căutăm des răspunsul la problema: ce trebuie să spunem spectatorilor secolului nostru reconstituind istoria mai veche sau mai nouă? Cu alte cuvinte, prin ce este filmul istoric actual?*

— Eu înţeleg în cazul de faţă actualitatea nu numai ca o categorie de timp, ci mult mai profund. Un popor ca al nostru, care are conştiinţa deplină a propriei sale eliberări, simte un interes tot mai mare pentru istoria formării şi dezvoltării sale, pentru propriul său trecut. Scrutînd trecutul, oamenii de azi află în el izvoare ale patriotismului actual şi modele demne de urmat. În felul acesta, istoria sau oglindirea ei în opera de artă (în cazul lui *Tudor*, primul film istoric de după Eliberare) nu va constitui pentru spectatori o simplă curiozitate, ci un mijloc important de cunoaştere.

— *Un exemplu de atitudine militantă, de prezenţă în actualitate cu un film istoric, ni-l oferă Eisenstein — autorul lui „Alexandr Nevski". Pornind de la acest exemplu, nu credeţi că orice epocă din istorie este deschisă cinematografiei, bineînţeles atunci cînd realizatorul se apropie de ea cu dorinţa de a o oglindi de pe poziţia cea mai înaintată?*

— Un film ca Nevski rezolvă în mod strălucit tema patriotică propusă. Nu întotdeauna însă realizatorii de filme istorice s-au apropiat de epocile mai îndepărtate sau mai apropiate cu un *anumit punct de vedere*, cu dorinţa de a comunica ceva oamenilor. Nu de puţine ori însă înclinaţia spre pitoresc, excesul de culoare locală devin dominante. Alteori, în reconstituirile istorice, relatarea obiectivă a fost tot mai des confundată cu ceva obiectivistă. Nu pot nega că, în perioada de lucru la filmul *Tudor*, şi în faţa noastră au stat astfel de semne de întrebare. În primul rînd, o tentaţie plastică (îmbinarea armonioasă dintre alb şi negru, tipică pentru costumele olteneşti), apoi, una arhivistică (intenţia de a reconstitui, cu exces de detalii, epoca). Am reuşit să evităm aceste căi şi să menţinem doar elementele pitoreşti absolut necesare unei producţii istorice, fiindcă ceea ce ne-a interesat înainte de toate au fost *ideile predominante* ale eroului şi ale epocii. În această direcţie am avut o călăuză permanentă în scenariul cinematografic semnat de scriitorul Mihnea Gheorghiu. Am vrut ca spectatorul de azi să înţeleagă tipul de om înaintat de la începutul secolului trecut. Ne-am străduit să arătăm procesul creşterii unui erou (Tudor), de la patosul antiotoman la patosul de eliberare socială a poporului.

— *Şi, în legătură cu întrebarea anterioară, ce raport vedeţi între adevăr şi ficţiune în filmul istoric?*

— O operă de artă, indiferent de genul ei nu poate cuprinde întru totul multitudinea de relaţii social-economice dintr-o perioadă istorică dată. Cred că în artă a nu călca adevărul istoric trebuie înţeles ca a nu denatura spiritul, *esenţa*

# la masa rotundă

și izbucnește în rîs. Rîzînd, el se desparte de ele, se ridică deasupra lor. Numai atunci ne-am atins noi ținta educativă. Dar dacă rămînem doar la o problematică minoră înfățișînd, de pildă, un portar care se vrea administrator, ca în filmul *Post-restant*, spectatorul zîmbește cu simpatie pentru Giugaru, dar nu recunoaște tipul din realitate care, intrigîndu-l, să-l determine să ia atitudine. Și cele mai multe din filmele noastre, ca să nu cităm decît *Nu vreau să mă-nsor*, *Băieții noștri*, *Vacanță la mare*, se mențin la această superficială abordare a realității.

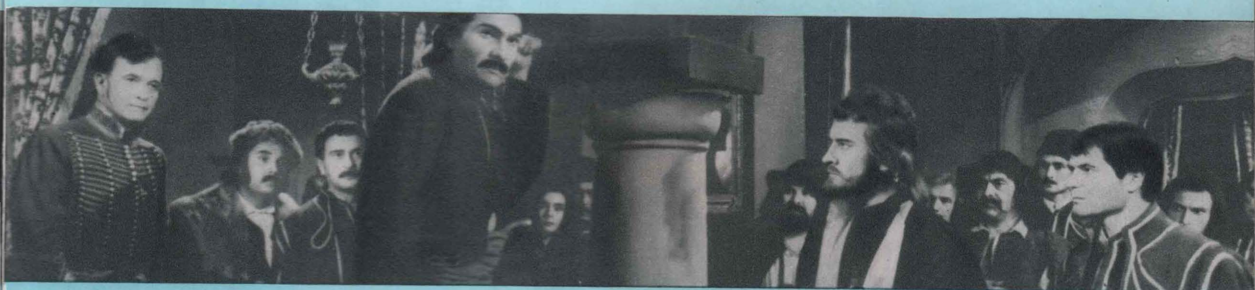
JEAN GEORGESCU: Consider că Giugaru n-ar fi trebuit să accepte rolul de care vorbea Miheles și nici Birlic nu trebuia să apară în unele filme slabe. De altminteri chiar Miheles l-a folosit în ceva minor — comedioara bufă *Întîlnire cu milionari* —, care nu-i face cinste nici interpretului, nici regizorului. Sau Iurie Darie: Un june prim de comedie cum nu au multe cinematografii din lume. Și iată cît de slab e valorificat talentul lui în majoritatea filmelor noastre. Eu cred că actorii fac greșeli serioase atunci cînd admit orice rol și apoi se plîng. Dar și regizorul trebuie să-și cunoască bine actorii cu care lucrează. Să nu-i distribuie la întîmplare. Pe Giugaru, de pildă, eu îl consider mai mult actor de caracter decît de situație, așa cum e el folosit frecvent în filmele noastre. Ar putea fi un excelent interpret de dramă, un fel de Jannings al nostru. Dar nimeni nu îndrăznește să-l distribuie în altfel de roluri decît de comedie bufă, șarjă grotescă. Pentru anumiți actori foarte populari, care și-au găsit genul, scriitorii ar trebui să scrie roluri speciale, comedii care i-ar consacra mai apoi și pe ei, pe autori. Avem asemenea mari actori de comedie ca Birlic, Beligan, Giugaru. Și nu-i folosim după capacitatea lor. Dispunem în prezent de o generație de mari interpreți comici. Cine-i va înlocui mîine? E o răspundere istorică a cinematografiei noastre să valorifice neîntîrziat remarcabilele personalități ale scenei romînești.

GR. VASILIU-BIRLIC: Eu am jucat în cîteva filme inspirate din opera lui Caragiale pe care le-aș numi „documentare". În rest, nimic care să mă mulțumească. Am împlinit 60 de ani și pînă acum nu s-a gîndit nimeni să scrie un rol pentru mine în cinematografie...

AL. MIRODAN: Într-adevăr, ecranizările după Caragiale nu au fost de fapt filme-Caragiale, ci mai mult filme ale regizorilor, reprezentînd, din păcate, doar modul în care aceștia l-au înțeles, sau, mai exact, nu l-au înțeles pe Caragiale.

GH. VITANIDIS: Eu aș propune o discuție separată, organizată la Asociația cineaștilor, pe tema valorificării moștenirii clasice în domeniul comediei. Ar fi binevenită și o dezbatere pe problemele generale ale comediei naționale în coloanele revistelor noastre de specialitate.

IOAN GRIGORESCU: Începutul acestor discuții în presă s-a și făcut. Ar mai fi, de bunăseamă, numeroase propuneri menite să contribuie la dezvoltarea comediei noastre cinematografice. Pentru aceasta sînt chemate a lua măsuri organizatorice forurile respective. Revista „Cinema" și-a propus sarcina, mai modestă, de a stimula doar o asemenea dezbatere intenționînd să aprofundeze apoi cîteva din lucrările discutate aici, cum ar fi actualitatea comediei noastre, natura conflictului comic, insuficiența valorificării tezaurului clasic ori problema foarte importantă ridicată de Gopo și anume specificul național în comedie. Considerînd că toate acestea pot constitui sursa unor interesante articole utile revistei „Cinema", închei, invitîndu-vă, ca pe lîngă sarcina dumneavoastră nobilă, de practicieni ai genului celui mai îndrăgit de public, să vă considerați apropiați colaboratori ai revistei, pentru abordarea — în continuare — a problemelor teoretice legate de comedie.



**Un cadru din** *Secretul cifrului*, **primul film de lung metraj realizat, în 1959, de Lucian Bratu. (1);** *Tudor*, **evocare cinematografică închinată eroului răscoalei populare de la 1821, este filmul următor al regizorului L. Bratu. În fotografie, o scenă petrecută în palatul domnesc. (2)**

istoriei. Realizatorul recurge la ficțiune tocmai pentru a întări și mai mult acele idei caracteristice pentru tendințele *fundamentale* ale epocii respective. Să exemplific cum a fost înțeles acest raport în cazul filmului nostru. În documente am găsit cîteva ipoteze asupra morții lui Tudor. Pe noi însă ne-a interesat moartea eroului nu ca un element istoric, ci ca o concluzie pentru întregul film (am accentuat ideea că Tudor a pierit din cauza uneltirilor boierilor).

*— După cît îmi dau seama, nu sînteți adeptul reconstituirilor de epocă prin modalități documentare, ci mai mult prin intermediul transfigurării artistice?*

— Nu am realizat pînă acum decît un singur film istoric, deci opiniile exprimate țin mai mult de afinitățile mele artistice decît de experiență. Prefer să răspund la această întrebare folosindu-mă de exemple din opera lui Eisenstein. De ce mă opresc tocmai la filmele acestuia? Printre altele, fiindcă Eisenstein este realizatorul care a exprimat istoria în cele mai diferite modalități cinematografice. În *Crucișătorul Potemkin*, elementele documentare sînt foarte numeroase (Eisenstein însuși își definea filmul drept „o reconstituire a istoriei care acționează ca o dramă"). Dar în *Nevski*, legenda, basmul popular sînt factori dominanți, iar în *Ivan cel Groaznic* avem de-a face cu o frescă de moravuri.

*— Filmul istoric cunoaște, poate cel mai mult, tentația personalităților. Dacă se pot cita opere izbutite și foarte izbutite consacrate unor figuri de conducători (am numit mai înainte „Alexandr Nevski", adaug acum „Ivan cel Groaznic", „Lenin în Octombrie" și „Lenin în 1918" ale lui M.I. Romm, „Napoleon" și „Austerlitz" ale lui Abel Gance), în schimb, nu de puține ori se ajunge la pelicule alimentate de istoria de curte, în genul colecției „Femei celebre" („Theodora", văzut și la noi, e un exemplu tipic). Ce părere aveți despre această problemă?*

— Este binecunoscut raportul dintre personalitate și mase. Atunci cînd eroul se înfrățește cu poporul, cînd îi apără interesele, el este înțeles și îndrăgit. Cea mai mare personalitate care a exprimat cauza poporului și a revoluției a fost Lenin. De unde și conținutul deosebit de emoționant pe care-l au filmele lui Mihail Romm consacrate marelui conducător. Există și alt tip de personalitate care, pornind din popor, se izolează la un moment dat de el, dînd frîu liber egoismului. Este calea pe care a urmat-o Napoleon. Filmele lui Gance, valoroase din punct de vedere cinematografic, aduc pe ecran mai mult un Napoleon glorios și generos decît un imperator expansionist; regizorul a precizat mai puțin personalitatea complexă și contradictorie a eroului.

Cît despre *Tudor*, noi am căutat să nu facem din el un film în gen *Theodora*. Nu ne-au preocupat violențele, am evitat pe cît s-a putut folosirea vopselii în loc de sînge, nu ne-am extaziat de imaginea unui Tudor-spadasin. Am căutat să marcăm pentru spectatorul de azi felul cum se dezvoltă personalitatea lui Tudor în conexiunea lui intimă cu poporul.

*— Nu de puține ori criteriul comercial, neștiințific, ia locul adevărului în filmul istoric. Producții de tipul „Mongolii", și recent, „Cartagina în flăcări" sînt edificatoare.*

— Mă întreb dacă aceste mistificări de epocă merită titlul de filme istorice. În superproducțiile genului, spectaculosul gratuit este suveran. S-au „încurcat" cîteva secole? S-au „inversat" cîteva întîmplări? Nu contează, își spun producătorii. Punem o luptă de cavalerie sau o trecere printr-o mlaștină la lumina torțelor și am salvat totul. O parte a publicului preferă încă, din păcate, filmul cu „mare montare mare", dar gustă mai puțin un film istoric de atmosferă cum este *Ivan cel Groaznic*. Împotriva unei astfel de prejudecăți, împotriva înțelegerii superficiale, denaturate a istoriei, ne-am străduit să dăm o replică prin *Tudor*.

**Al. RACOVICEANU**



O seară de mari emoții la Cannes XVI. Juriul citește palmaresul Festivalului. Fotografia noastră surprinde momentul înmînării Premiului pentru cea mai bună adaptare cinematografică filmului *Codin*. Pe scena marii săli a Cannesului, rezervată pentru o seară laureaților celui de-al XVI-lea Festival al filmului, gazda lui Henri Colpi și Mihnea Gheorghiu e cunoscuta actriță franceză Jeanne Moreau.

# S. Halfon: „CODIN", UN MODEL DE COPRODUCȚIE

Palmaresul lui Samy Halfon, coproducătorul francez al filmului *Codin*, este grăitor în multe privințe. Activitatea lui s-a desfășurat în direcții deosebite. Astăzi el se poate felicita că, datorită lui, s-au afirmat tineri realizatori ca Alexandre Astruc, Maurice Clavel, Jacques Baratier, Jean Valère, Georges Franju, Henri Gruel, Serge Bourguignon, Pierre Kast, Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, Henri Colpi etc. A abordat toate genurile, filme de animație, filme despre artă, filme experimentale și sociologice, reportaje etc. El deține de asemenea și „Le ruban bleu" pentru coproducții. Căci a realizat coproducții cu Belgia, Polonia, Uniunea Sovietică, Israel, Japonia, Turcia. Și acum *Codin*, coproducție romîno-franceză. Așadar, să-i dăm cuvîntul lui Samy Halfon:

— Cei din generația mea își aduc aminte de „moda", de „valul" Panait Istrati, descoperit, ajutat și lansat de Romain Rolland. De faimoasele „Chira Chiralina", „Moș Anghel", „Cosma" și de ceva mai puțin cunoscutul „Codin". Am citit „Codin" acum 30 de ani: de atunci îl aștept pe ecran. Codin întrunește și elementele dinamice ale unei opere cinematografice, dar te și obligă să reflectezi. E o lume și o concepție.

Drepturile pentru ecranizare au fost obținute în 1959. Primul tur de manivelă a fost tras la 27 august 1962. Au fost elaborate și părăsite, rînd pe rînd, trei adaptări. Adăugirile, tăieturile din operă deformau, desfigurau mica lume a lui Panait Istrati. Henri Colpi, invitat pentru a patra adaptare și realizare a filmului, întîrzie cu răspunsul mai multe săptămîni. Cînd, în sfîrșit, consimte să semneze contractul, îmi înmînează în aceeași zi 60 de pagini gata lucrate. Lucru cel puțin neașteptat în mediul nostru cinematografic unde o astfel de muncă este comandată și parțial plătită dinainte. Dar de fapt, nu m-a surprins. Îl cunoșteam pe Henri și știam că ezitările lui vor dura pînă în clipa cînd se va apuca de treabă.

1961. Cu ocazia săptămînii filmului francez de la București am luat legătură cu conducătorii cinematografiei romînești, în special cu domnul Paul Cornea. Panait Istrati, scriitor romîn, ne-a prilejuit o cooperare armonioasă care nu s-a dezmințit nici o singură clipă.

Această cooperare armonioasă i-a cîștigat de îndată pe toți colaboratorii filmului, romîni și francezi, tehnicieni și artiști. Ea s-a fixat pe peliculă. Françoise Brion se confundă cu localnicii, în circiuma Anghelinei. Platon și Alexe hoinăresc în Comorofca printre aburi de țuică. Anastasia, mama lui Codin se identifică cu Germaine Kerjean și privirile pe care le schimbă micul Adrian Zografi (Răzvan) și tînăra sa mamă Joița (Nellie Borgeaud) sînt pline de aceeași căldură...

Dacă artiștii francezi se confundă cu tovarășii lor romîni, e pentru că toate rolurile, chiar cele secundare și siluetele de scurtă apariție au fost jucate de actori remarcabili.

*Codin* e un film de actori. Și totodată, prin subiectul, organizarea echipelor de creație, tehnica artistică, repartiția aporturilor în natură și industrie și prin spiritul său de cooperare, e un model de coproducție.

## delegaţia cineaştilor romîni la Cannes

① Mihnea Gheorghiu, preşedintele Consiliului Cinematografiei, conducătorul delegaţiei cineaştilor romîni la Festivalul internaţional al filmului de la Cannes, întreţinîndu-se cu scriitorul şi cineastul japonez Suzuki.

② Mircea Drăgan, discutînd cu actriţa suedeză Anita Eckberg, cunoscută spectatorilor noştri din filmul „Mongolii".

③ „Nu e de loc uşor să fii «vedetă»!" răspunde Răzvan Petrescu la asaltul fotografilor.







④ Loja delegaţiei cineaştilor romîni şi francezi în atenţia fotoreporterilor. În fotografie: Răzvan Petrescu, Françoise Brion, Henri Colpi, Mihnea Gheorghiu.

⑤ Gala cu filmul „Codin" — un succes de prestigiu!

⑥ Pe terasa palatului Festivalului, delegaţia cineaştilor romîni întreţinîndu-se cu criticul francez Marcel Martin şi regizorul ceh Vojtech Jasny. De la stînga la dreapta: Marcel Martin, Răzvan Petrescu, Vojtech Jasny, Mircea Drăgan, Mihnea Gheorghiu, Ioan Grigorescu, Anda Boldur.

⑦ Un săculeţ cu camfor „à la Codin" oferit de Françoise Brion şi Răzvan Petrescu.









# XVI CANNES 63

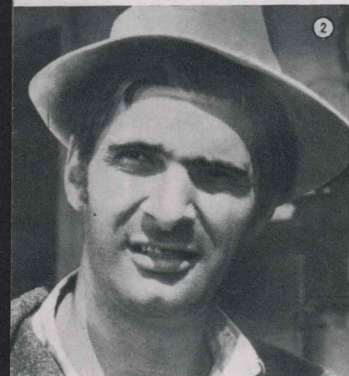
**Premiul pentru cea mai bună adaptare cinematografică**

**Premiul Comisiei superioare tehnice franceze**

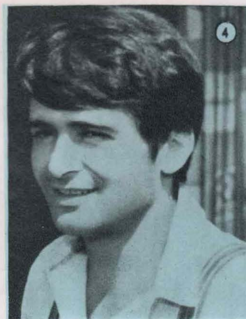
# CODIN











1. Unul din momentele dramatice ale filmului: pentru a se salva de ravagiile holerei, eroii părăsesc orașul.

2-3-4. Alexandru Platon, Françoise Brion și Maurice Sarfati constituie un trio urmărit cu discreție de-a lungul întregului film.

5. Stimulate de mizerie și nedreptăți, bătăile și crima erau lucruri obișnuite în mahalaua Brăilei.

În povestirea lui Panait Istrati cu același titlu există un filon generos care i-a atras, desigur, pe cineaști în realizarea acestui film: prietenia cu totul neobișnuită dintre un copil timid, sensibil — rătăcit în lumea mizeră a unei mahalale de la marginea Brăilei — și un munte de om, cunoscut ca bandit, ca brută, gata oricînd să facă „moarte de om", Codin. Autorii scenariului au respectat cu fidelitate spiritul povestirii, au eliminat judicios o serie de detalii care încărcau inutil cursivitatea acțiunii, au scos în relief sau au completat raporturile dintre cele două personaje principale, Adrian și Codin, cu nuanțe care descoperă mobilurile profunde ale sentimentelor lor reciproce. Meritul scenariului, din acest punct de vedere, este acela de a fi găsit tonalitatea exactă a atracției care-l face pe Adrian să descopere în Codin un om cu o inimă caldă, însetat de o prietenie sinceră, silit de o lume crudă nedreaptă să devină brutal, să recurgă la forță. Mai trebuie să adăugăm că scenariștii au știut să fixeze pregnant acele amănunte semnificative ale epocii care, în povestire, erau doar conturate: mahalaua cu copiii ei zdrențăroși și precoci, izbucnirea holerei, cerșirea dreptului la muncă.

Nu era ușor, nu era simplu să se realizeze un asemenea scenariu după povestirea lui Panait Istrati. Cu atît mai mult este vrednic de stimă, efortul și reușita scenariștilor care au oferit o povestire cu reale calități cinematografice.



Ei şi-au îngăduit, pe bună dreptate, să îmbogăţească psihologia Joiţei, înzestrînd-o cu un farmec care ajuta la o mai exactă definire a relaţiei Adrian-Codin. Dacă autorii ar fi făcut acest lucru şi în cazul Anastasiei, mama lui Codin, prezentată destul de sărac — ca reacţii sufleteşti — în scenariu, filmul ar fi cîştigat, desigur, o dimensiune în plus.

Regizorul Henri Colpi, artist deosebit de înzestrat, apreciat pentru excelentul său film *O absenţă îndelungată*, a avut de ales între o tratare cinematografică dinamică, explozivă, ritmată, a temei şi o incursiune cu încetinitorul, în explorarea gamei nuanţate de sentimente între Codin şi Adrian. Filmul reprezintă o cale de mijloc în care dinamismul nu se refuză poeziei, scenele „tari" nu înlătură gingăşia. Îl regăsim pe Colpi, poetul de atmosferă a periferiei din *O absenţă îndelungată*, în insistenţa cu care revine mereu şi mereu asupra Comorovcăi, cu casele ei scunde şi sordide, în măiestria cu care punctează peisajul social, sursă a pasiunilor ucigaşe, a soartei blestemate, a domniei nedreptăţii. Îl regăsim pe alocuri, în scenele dintre Codin şi Adrian, pe liricul reţinut, care ştiuse magistral să sugereze discret furtuna de sentimente a celor doi protagonişti din *O absenţă îndelungată*, care şi-au regăsit şi nu şi-au regăsit iubirea.

Desigur, subiectul şi atmosfera din *Codin* sînt, din multe puncte de vedere, cu totul deosebite faţă de filmul precedent. Există în *Codin* un dramatism direct, făţiş, al pasiunilor umane, o înfruntare violentă între caractere. Memorabilă este secvenţa care-l înfăţişează pe Codin în căruţă, alături de fostul său prieten Alexe, rival acum, tîrîndu-şi iubita agăţată în goana cailor, deslănţuindu-şi nebuneşte apriga mînie, gelozia, amărăciunea prieteniei înşelate.

Descoperim la Colpi o valenţă mai puţin cunoscută, o înclinaţie spre un umor tragic, în scena dezbrăcării caraghioase, umilitoare, a craiului de mahala — „motanul". Regizorul se dezvăluie ca un pictor al peisajului luxuriant, cu o bogată paletă coloristică a bălţii (secvenţă excelentă din punct de vedere plastic, ar fi fost deplin reuşită dacă nu era însoţită de un dialog artificios).

Un ton adecvat, de o nuanţată dozare psihologică, lipsit de efecte naturaliste, a fost găsit de regizor în scena răzbunării din cîrciumă. Deşi regia a ezitat să topească diverse modalităţi de tratare a unei teme atît de variate într-un stil dominant, unitar, să subordoneze dinamica, violenţa acţiunii, să-i pună o surdină, descătuşînd mai amplu filonul generos al prieteniei dintre Codin şi Adrian, filmul *Codin* reprezintă o ecranizare de ţinută artistică a povestirii lui Panait Istrati, la o valoare foarte apropiată de opera literară.

Filmul, care întruneşte în distribuţia sa actori romîni şi francezi, prilejuieşte cîteva creaţii actoriceşti deosebite. Am remarcat în primul rînd jocul lui Alexandru Platon în rolul lui Codin. Faptul că de acum înainte, în imaginaţia spectatorilor, personajul lui Panait Istrati se va identifica cu figura lui Platon, este destul de elocvent pentru reuşita actorului. Alexandru Platon n-a izbutit într-atît să întruchipeze ferocitatea exterioară, brutalitatea, pe „banditul" temut de întreaga mahala, cît mai ales să-l reprezinte pe uriaşul cu o inimă de copil, naiv şi instinctual, un om primar, violent numai în faţa unei nedreptăţi acute.

Răzvan Petrescu, în rolul atît de dificil al copilului Adrian, surprinde cu naturaleţe întrebările şi nedumeririle personajului, atracţia spre uriaşul „celebru", mai puţin însă inteligenţa şi precocitatea copilului care intuieşte profunzimea sentimentelor „omului mare", poate pentru că regia a fost prea mult preocupată de ţinuta corectă vestimentară a copilului, în contrast cu mizeria puştilor din mahala.

În rolul Joiţei, Nelly Borgeaud, cu graţie, feminitate, simplitate şi inteligenţă redă nuanţele gingăşiei şi grijii materne, în timp ce Françoise Brion e tulburătoare în rolul frumoasei Irina. Foarte bună masca de ceară a actriţei Germaine Kerjean, în rolul Anastasiei, mama lui Codin.

Excelenţi, în roluri episodice, Mihai Fotino în rolul fantelui de mahala, Nicolae Budescu, extrem de expresiv ca figură de beţiv, şi Mihai Mereuţă, în rolul unui hamal oropsit.

Muzica filmului este semnată de Theodor Grigoriu, care se dovedeşte încă o dată a fi un maestru al melodiei ecranului. Tulburător, complex, contradictoriu este ritmul în secvenţa furgonului cu cadavrele holericilor, explozivă muzica care însoţeşte goana căruţei.

*Codin*, realizare a Studioului „Bucureşti", coproducţie romîno-franceză, la care au colaborat rodnic cineaştii ai celor două ţări, se înscrie ca o operă cinematografică instructivă pentru cunoaşterea unor realităţi apuse ale Romîniei de ieri, cu un generos mesaj umanist, întruchipat în imagini artistice veridice, emoţionante.

Aceste calităţi incontestabile i-au adus distincţiile importante acordate de juriul de la Cannes, ca şi aprecierile criticii cinematografice internaţionale.

**Ion MIHĂILEANU**







**6. Anton (interpretat de Victor Moldovan) — un fel de vătaf al hamalilor din port — stîrneşte dispreţul şi ura lui Codin.**

7. Codin (Alexandru Platon) între cei doi „fraţi de cruce" ai săi: micul Adrian (Răzvan Petrescu) şi Alexe (Maurice Sarfati).

**8. Actriţa franceză Germaine Kerjean interpretează rolul mamei lui Codin. Iat-o în ultima scenă a filmului, după comiterea crimei.**

# CODIN: ecouri din presă

LES DERNIERES NOUVELLES DU SOIR

**Mère de huit enfants, elle donne naissance à des triplés**

LE HAVRE. – Une habitante de Vittefleur (Seine-Maritime), Mme Germaine Angot, âgée ... ans, vient de donner le jour à des triplés ... bébés, Patricia, Christine et Béatrice, pesant respectivement 2 k 100, 2 k 100 et 2 k 300, ont été confiés provisoirement à la maternité de Saint-Valéry-en-Caux. Mme Angot était déjà mère de huit enfants, l'aîné n'a que 11 ans.

L'ESPOIR DE NICE ET DE LA COTE D'AZUR

AU FESTIVAL DE CANNES

AVEC CE PETIT GARÇON EN COSTUME 1900 LA ROUMANIE A POSÉ SA CANDIDATURE A LA PALME D'OR

LE PATRIOTE DE NICE ET DU SUD-EST

PREMIER CANDIDAT POSSIBLE A LA PALME D'OR: „CODINE" admirable film roumain d'Henri COLPI

... ÉCHEC FRANÇAIS AVEC « CARAMBOLAGES »

„PARIS-JOUR" (Maurice Ciantar) — Culoarea este frumoasă, imaginile de bună calitate, o îngrijire deosebită marchează această operă inspirată de romanul lui Panait Istrati, însuflețită de actori cum nu se poate mai bine aleși.

„LE SOIR" (Bruxelles) — (Denis Marion). „Henri Colpi a știut să redea acea caldă fraternitate umană care a fost calitatea principală a lui Panait Istrati. Fără să fie o reușită comparabilă cu *Absență îndelungată*, al doilea film îi face cinste tînărului său realizator".

„L'ESPOIR" (Mario Brun, J.C. Verots și Pierre Chapron) „*Codin* și-a pus candidatura la «Palme d'or»" — Filmul lui Henri Colpi, *Codin*, a cucerit în unanimitate. Desigur că nu există perfecțiune. Și totuși, cuvîntul aproape că-ți vine sub condei în legătură cu acest roman negru povestit în culori. Și aceste culori sînt printre cele mai frumoase care se pot vedea pe ecran: Marcel Weiss e autorul lor.

R.T.F. — (Monique Berger) — „Admirabil realizată, de o mare frumusețe. Panait Istrati în imagini, cu o poezie ciudată și fără nici o concesie."

„L AURORE" — (Stéve Passeur) — Măiestria tehnică, tînără a lui Henri Colpi, culorile, peisajele de toată frumusețea, explică de ce proiecția celui de-al doilea lung metraj al său a fost întreruptă de aplauze și faptul că a primit ovații mișcătoare la sfîrșitul spectacolului".

„LE PARISIEN LIBÉRÉ" (André Lafargue) — „O adaptare foarte fidelă a operei lui Panait Istrati. Fotografiile admirabile, montajul riguros și excelentul acompaniament muzical, totul pus în serviciul unei povestiri emoționante, fac din această operă o frescă de foarte bună calitate."

„NICE-MATIN" — *Codin* e o frumusețe în stare pură. Numai o oră și 37 de minute dintr-o povestire generoasă, emoționantă, relatată fără grandilocvență, în stilul adevăratului *Codin*.

„L'HUMANITÉ" — (Samuel Lachize) — „O izbîndă care se apropie de perfecțiune. Nu e vorba numai de o reușită tehnică, nici de o excelentă transpunere a romanului lui Panait Istrati, în imagini vii și colorate, dar de o întîlnire între scriitor și cineast, de unul din acele contacte artistice care au loc cîteodată și despre care merită să se țină seama."

l'Humanité

ORGANE CENTRAL DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

JEUDI 16 AOUT 1962

LIVRES... CINEMA... THEATRE...

CANNES, à l'heure du FESTIVAL

Un géant roumain « CODINE » envahit l'écran du Palais par la grâce d'Henri COLPI

(De notre envoyé spécial Samuel LACHIZE)

CORRIERE

„NICE MATIN" (Mario Brun) — Codin și-a pus pur și simplu candidatura pentru marele premiu, dovedindu-se fără îndoială drept cea mai bună lucrare proiectată de la începutul acestui festival.

„POLITIKA" (Belgrad — Mulutin-Colic) Culoarea mohorîtă nu este decît o melodie poetică a unei emoționante balade despre bunătatea omenească.

CINEMA 63 (Franța) — *Codin*, este rezultatul unei ciudate întîlniri între romanul populist și romantic în același timp, al lui Panait Istrati și un cineast de talent, Henri Colpi

Henri Colpi a știut să găsească, pentru tragicul simplu și puternic al lui *Codin*, un ritm amplu, efecte viguroase, un fel de a povesti debarasat de orice înflorituri de prisos.

MERCREDI 15 MAI 1963

# LA MARSEILLAISE

GRAND QUOTIDIEN REGIONAL DE LA DEMOCRATIE

CANNES : LE PREMIER SUCCES POUR LA FRANCE VA A UN FILM ROUMAIN

AVEC "CODINE" d'Henri COLPI LE PREMIER SUCCÈS POUR LA FRANCE va à un film roumain

„LA MARSEILLAISE" — (Emile Breton) — *Codin*, filmul romînesc realizat de un regizor francez, Henri Colpi, e o operă populară şi valabilă. Primele aplauze entuziaste ale Festivalului se adresează, într-adevăr unui regizor francez, dar pentru un film prezentat de Romînia. (...) E, într-adevăr greu să rezişti îmbinării de prospeţime şi de violenţă care constituie povestea aceasta a prieteniei dintre un copil şi un uriaş liberat de la ocnă, într-un cartier mizerabil al unui oraş romîn de la începutul secolului. Căci e ceva din Donskoi în acest film, în blîndeţea captivantă a începutului şi ceva dintr-un western în gustul pentru forţa fizică. Şi, mai presus de toate, e o artă foarte sigură, conduita riscului, echivalentul artei de povestitor a lui Istrati şi care ar trebui să asigure succesul de public al filmului. *Codin* e un film frumos şi bun şi nu trebuie să ne fie teamă că ne repetăm exprimîndu-ne din nou bucuria pe care ne-a prilejuit-o această dovadă că se poate face filme în aparenţă liniară povestind o întîmplare simplă, fără ca pentru asta să neglijeze măcar un singur plan uman care le dă căldură. Căci aici apare evident ceva ce s-a cam uitat la noi.

„FRANCE-SOIR" — (France Roche şi Willy Guiboud) — „Scene tari sau încîntăroare, în culori şterse, se deapănă într-un ritm puţin lent, dar întotdeauna sigur şi elegant. Găseşti în acest film măiestrie, gust, inimă".

„PARIS-PRESSE" (Michel Aubriant) — „Acest film simplu, natural, sensibil este un film de meşteşugar care respectă deopotrivă publicul şi opera sa. Un film pentru care nu poţi să nutreşti decît simpatie şi prietenie".

„LIBÉRATION" (Jeander) — „Este al doilea film al Festivalului după *A fost odată o pisică*... care a fost aplaudat de public în timpul proiecţiei (...) Actorii francezi Françoise Brion, Nellie Borgeaud, Maurice Sarfati şi Germaine Kerjean au ştiut să se integreze de minune distribuţiei romîne şi s-a remarcat fotografia strălucită (în culori) a lui Marcel Weiss."

18 PAGES — DERNIÈRE

# Le Monde

5, r. des Italiens, Paris-IX^e — Directeur: Hubert BEUVE-MÉRY

AU FESTIVAL DE C...

Avec « Codine », d'Henri ... France est défendue... par l...

De notre envoyée spéciale YVONNE ...

CANNES-ANTIBES-GRASSE

# Nice-matin

grand quotidien d'informations du Sud-Est et de ...

FESTIVAL DE CANNES

Grande journée pour le cinéma français, hier avec le film d'Henri Colpi : « CODINE » présenté par... la Roumanie

Marcel Bluwal et Michel Audiard ont enfin déridé le Festival avec "Carambolage"

„LE FIGARO" (Louis Chauvet) — „...Un farmec difuz se degajă din naraţiune. Imaginile sînt frumoase, adesea poetice. Raporturile dintre protagonişti sînt descrise cu o tandreţe delicată şi copilul nu cade în obişnuitul cabotinaj al eroilor precoci".

„LE MONDE" (Yvonne Baby) — ...Filmul a devenit, datorită muncii asidue şi migăloase a realizatorilor, o poveste realistă şi populară care trebuie ascultată ca o epopee şi privită ca o carte de imagini, frumos şi abil ilustrată.

...ERE DELLA SERA

„Le PATRIOTE" (Riou Rouvet) „Primul candidat la «Palme d'or»" — „Un film admirabil din toate punctele de vedere... *Codin* este exemplul tipic al transcrierii perfecte, pentru ecran, a unei opere literare. Litera şi spiritul sînt respectate cu scrupulozitate. Şi ceea ce este cu atît mai bine, toată supraabundenţa de viaţă care freamătă în arta lui Panait Istrati ca un torent impetuos, este exprimată în film şi te zguduie.

Aşa a reacţionat ieri sala, a fost emoţionată, a participat la acţiune, a trăit existenţa personajelor sale bogate şi puternice. Nu este acesta cel mai frumos omagiu adus unui autor?

Aplauzele erau adresate povestitorului fantastic, vagabondului genial care a cunoscut foamea, mizeria şi disperarea, lui Panait Istrati pe care un realizator exemplar a ştiut să-l facă să retrăiască pe ecrane.

Interpretarea e dominată de Alexandru Platon, care-l încarnează pe Codin şi alături de el, de figura curată a copilului Răzvan Petrescu. Patru actori francezi, Françoise Brion, Germaine Kerjean, Maurice Sarfati şi Nellie Borgeaud se inserează foarte bine ansamblului".

# COMBAT

LE JOURNAL DE PARIS

Mercredi 15 mai 1963 — No 5.874

18, rue du Croissant, Paris-2e - CEN. 81-11

AU FESTIVAL DE CANNES

En défendant avec « CODINE » les couleurs roumaines HENRI COLPI a aussi sauvé l'honneur du cinéma français

Le film de BLUWAL consacre en revanche l'entrée du cinéma commercial au Festival

de notre envoyé spécial Henry CHAPIER

„COMBAT" (Henry Chapier) — *Codin*, filmul realizat după romanul lui Panait Istrati este o operă extrem de sensibilă, liberă de orice artificiu şi străină oricărei exagerări.

...Refuzul de a face tapaj, melancolia care punctează peisajele şi personajele se regăsesc în cele mai mărunte gesturi ale actorilor. Recunoşti omul în tentaţia de a nu-şi opri aparatul de luat vederi asupra unui nud: la el, gestul îşi păstrează valoarea, privirea rămîne pură şi întreagă, iar mingiierea nu e dezonorată.

... E imposibil să nu recunoşti calităţile lui *Codin*. E de dorit ca filmul să fie văzut la Paris în versiune romînă, chiar dacă vom fi puţin miraţi să le regăsim pe Françoise Brion sau Germaine Kerjean cu vocile dublate.

# PLAJA




În cuprinsul cinematografiei italiene, Lattuada se înscrie pe un loc oarecum izolat și contemporaneitatea neorealismului nu are asupra sa decît o influență indirectă. Dacă în unele realizări se apropie prin sensul creațiilor sale de principiile care i-au călăuzit pe Rossellini, de Sica sau Visconti, el rămîne un creator aparent concesiv, mare parte din inspirațiile sale fiind de construcție clasică. Expuse într-o formă lapidară, subiectele filmelor sale au o însemnătate esențială și se realizează de obicei pe cumulare de impresii, la început haotice, apoi ordonate într-o manieră aproape matematică, ceea ce arată un creator lucid și echilibrat. Artist antifascist, ostil „telefoanelor albe" — denumire sub care au fost categorisite filmele americane din seria „roz" — Lattuada a căutat să se apropie de teme arzătoare și direct sociale.

*Plaja* corespunde unei curioase desfășurări dramatice și de stil, care se manifestă printr-o trecere cam lejeră de la melodramă la satira socială. Alăturarea riscantă a detaliului discret cu duritatea comportării unor personaje, succesiunea unor momente de atmosferă cu cele ale unui placat politic, în afara incertitudinii stilului au și menirea de a deconspira sentimentele autorului față de eroii săi. Întotdeauna colaborator la scenariul după care turnează, Lattuada are predilecție spre povestirea literară, dar în același timp o intransigență față de conținutul de idei. Preferința spre rațional, echilibru și duritate, dă acestui film o nuanță pronunțată de răceală, dar îi conferă o ținută neconformistă, o atitudine critică deschisă, univocă. Eroii nu obțin în general mai multă atenție decît atît cît o cere caracterizarea momentului dramatic, personajele se mișcă conform unei dirijări vizibile spre dezvăluirea directă a conținutului de idei. Unele acțiuni par surprinzătoare, dar încadrarea lor ulterioară în tema centrală a operei, denotă o intenție, o esențializare.

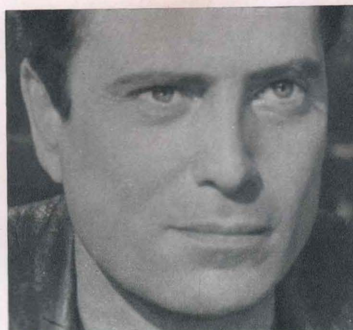
Filmul *Plaja* pare povestea unei prostituate care nu-și poate petrece vacanța de vară cu fiica ei deoarece, ajunsă din întîmplare într-o societate înaltă, este expulzată de aici. Abia tîrziu spectatorul înțelege că intenția autorului a fost de a vorbi despre potența rapace a unui mare industriaș asupra moravurilor și destinelor oamenilor care-i sînt subordonați. Neliniștea unui creator activ, dar poate nu suficient de bine realizat valoric în direcția emoției artistice, îl duce pe Lattuada la construirea unor opere cinematografice publicistice, dar nelipsite de un umor crud. Pentru a ajunge direct la țintă, el nu se dă în lături de la folosirea unor mijloace extracinematografice, cum ar fi monologul cu voce tare, dialogul care răzbate neverosimil printr-o ușă închisă, începerea secvențelor ca după ridicarea unei cortine.

Filmul amintește de „oamenii din cutie" ai lui Cehov, caracterizarea oarecum cosmopolită a mediului face posibilă acțiunea în orice țară capitalistă, atmosfera italienească neducînd la o definire esențială a caracterului local. Paleta groasă a autorului face ca eroii odioși să se autocaracterizeze.

„Suflete" meschine și ridicole, negustorul Albertocchi și nevasta sa care ascunde în poșetă bancnota pierdută de o femeie modestă, Luigi, industriașul de calorifere care vizitează casele de toleranță, Roberto care semnează „contesa" în răspunsurile publicitare la scrisori sentimentale, această parte a mediului burghez și mic-burghez capitalist sînt în optica lui Lattuada prilej de sarcasm și nemiloasă condamnare.

Ostil unor concesii ideologice pesimiste care duc îndeobște la happy-end-uri sau, dimpotrivă, la finaluri tragice, Lattuada uzează de mijlocul circuitului închis: o societate rea înrăiește la rîndul său. Plaja, care la început ne-a apărut ca revelatoare de odihnă și încîntare poetică este, în fond, în acest film, simbolul degradării morale a burgheziei europene postbelice.

Conștiința perversă a multimilionarului care întinde brațul său mai mult pentru a batjocori decît pentru a ajuta, rostește propria sa sentință, considerînd că va veni vremea cînd averea și situația sa vor dispare pentru folosul oamenilor cinstiți. Lattuada nu descoperă un alt mediu capabil să reînnoiască ceea ce este vechi și putrezit în viață și în societatea în care trăiește, dar este conștient de existența dezechilibrului și a inegalității căreia, mai mult, îi conferă o durată temporară. Dincolo de confuziile sale de ordin filozofic, acesta rămîne un mare merit al artistului, izvor al trăiniciei operei sale.



**Raf Vallone**

**Iulian MIHU**

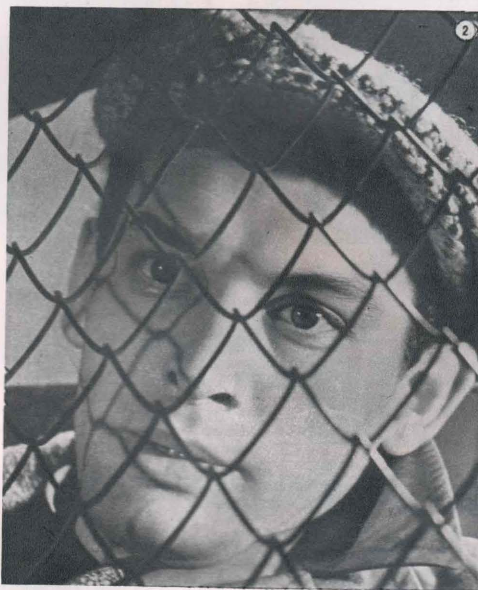
# COL

**V**asili Axionov nu și-a intitulat romanul său (apărut și în traducere romînească în ultimele numere ale revistei „Secolul 20"), „Prietenii", deși însușirile principale ale relațiilor celor trei eroi pot fi socotite, și încă foarte exact, atribute ale unei adevărate prietenii. Sugerînd dorințele lui Karpov și Maximov de a-și „romantiza" zilele prin lungi călătorii pe valurile înspumate ale mării, călătorii nu lipsite de cîntecul melancolic al unei chitare, sau visul lui Zelenin de a da frîu liber doar muncii pasionate pentru profesia pe care și-a ales-o, Axionov dă sens precis fiecărui caracter. Oricum a gîndit autorul mobilul care desparte drumul eroilor, el dăruiește o însușire proprie nu doar colegilor sau prietenilor, ci tuturor tinerilor educați în spiritul societății comuniste. Este dragostea față de oameni, este spiritul de abnegație și de sacrificiu. Evidențiate mai întîi prin replici, însușirile amintite se demonstrează cu prisosință în scena ultimă a filmului.

Pe una din ulițele strîmte ale satului, în lumina slabă a felinarului, pe zăpada întărită de gerul nopții, zace un om. E însuși tînărul doctor Zelenin. Strigătul puternic de spaimă al unei femei... și zeci de săteni aleargă spre locul crimei. Întrebarea ce-i de făcut nu a putut fi rostită. Hotărîrea era deja luată. Karpov și Maximov aveau să-l opereze. Întîia lor operație. O operație deosebit de grea. Și totuși... clipele lui Zelenin



# EGII



① Actrița N. Sațkaia, interpretează rolul Inna.

② Cunoscutul actor Vasili Lanovoi realizează, cu mijloace sobre, personajul complex Maximov, unul din cei trei prieteni.

sînt numărate. O masă de operație obișnuită. Doi medici și o soră, într-o maximă încordare smulg științei tot ce le-a dăruit, pentru a-și salva prietenul. Afară, în aceeași încordare, mulțime de țărani adunați în fața dispensarului, așteaptă cu înfrigurare cuvîntul: trăiește.

Pulsul bolnavului încetează. O injecție în inimă ar putea fi salvatoare. Dar tinerii medici nu au mai făcut niciodată aceasta. În aer plutește cu insistență: trebuie, trebuie.

Și curînd țigările care se aprind lucesc în noapte parcă într-un dans care vorbește despre viață.

O bună parte din film se petrece în satul Kruglogorîe și urmărește viața lui Zelenin. Gradarea fină, sugerarea treptată, firească, a apropierii dintre tînărul medic și săteni, ni-l dezvăluie pe erou ca pe un participant activ, dornic să se integreze cît mai mult, prin acele fibre adînci care leagă inimile și care țin de tot ceea ce e mai omenesc în viața sătenilor din Kruglogorîe. Îl găsim pe Zelenin în momentul dificil al primei întîlniri cu echipa sanitară. Curînd după aceea el vorbește unei săli pline despre acțiunea vătămătoare a alcoolului asupra organismului. Îl întîlnim la patul bolnavilor în timpul unei epidemii de gripă, apoi făcînd o grea operație chirurgicală. Chipul eroului exprimă dorința de a întreprinde tot ce-i stă în putință pentru salvarea oamenilor. Pentru Zelenin nu reușita operației în sine are valoare, ci viața omului.

Complexității unor fapte de viață, realizatorii filmului nu le-au dat însă rezolvarea necesară în funcție de importanța și de semnificația lor. Excluderea dictată de specificul artei filmului a unor referiri la Feodor Bugrov și neînlocuirea lor cu momente realizate cinematografic care să justifice modul de comportare al acestuia pe baza relațiilor de viață, sau a unor date psihologice, produc nedumerire în ceea ce privește caracterul personajului, autenticitatea și modul lui de a acționa. Aici se simțea chiar nevoia unei depășiri a lucrării literare, ea însăși deficitară în ceea ce privește personajul Feodor Bugrov. Dispariția lui Bugrov în urma crimei și abandonarea totală a sugerării unor soluții de descoperire a ucigașului reduc și ele din funcția veridică a relațiilor Zelenin-Feodor.

Crescendoul asigurat de autorii filmului desfășurării acțiunii aduce în final, în mod logic, răspunsul la întrebarea care frămîntă încă din primele momente ale filmului pe eroi: cum trebuie să fii? Dincolo de profesiune, dincolo de situațiile concrete ale filmului, de soarta eroilor și de pasiunile lor, dincolo de momentele grele ale luptei cu viața și cu moartea, de finalul dramatic al conflictului sau, mai precis, ținînd seama de toate acestea și de sensurile vieții noastre noi, filmul sovietic *Colegii* răspunde cu pasiune: *Trebuie să fii om.*

**Silvia NICOLAU**

③ Un moment dramatic, înfățișînd confruntarea dintre Zelenin și Feodor Bugrov.

④ Actorul V. Livanov, în rolul Zelenin, și actrița Tamara Siomina, în rolul Dașei, într-o scenă lirică.








- Cel mai îndrăgit personaj: Varga (Lupeni 29)
- 30 de ani de teatru
- 15 roluri în filme

# UN ACTOR INEPUIZABIL
# ciubotărașu

Ștefan Ciubotărașu a fost prezent în foarte multe filme, deseori în roluri secundare sau chiar episodice (simple apariții), dînd un plus de vigoare, de căldură și umanitate, unor personaje abia creionate în paginile scenariilor.

Pentru precizia și modul său lapidar de a caracteriza un personaj poate servi ca exemplu scurta apariție din *Valurile Dunării*. Boțmanul care intră în baraca deținuților ca să aleagă un om pentru șlepul lui Mihai nu mai reapare. Dar, în această singură secvență, actorul dă atîta autenticitate și pregnanță tipului, încît ni se gravează în memorie.

În *Setea*, Ciubotărașu a interpretat rolul primarului din satul Deleni. Actorul i-a conferit personajului o continuă neliniște și o permanentă uimire. El a precizat astfel limitele de înțelegere ale primarului față de fenomenul social care se desfășura sub ochii săi. În oricare din secvențele filmului Ștefan Ciubotărașu își urmărește cu minuțiozitate personajul, îl surprinde cu precizie și luciditate, îl compune cu migală, dar niciodată nu pune mai mult decît e necesar, nu „îngroașă".

S-a spus de multe ori că toate personajele lui Ștefan Ciubotărașu — atît din teatru cît și din film — au o trăsătură comună: bonomia.

Aceeași particulară bonomie o regăsim și în felul de a se comporta al „Balaurului", muncitorul de la Atelierele căilor ferate (*A fost prietenul meu*). Rolul îi cerea interpretului un joc de priviri, o continuă tatonare, completată cu momente de expansivitate. Pe chipul lui, din gesturi și din intonație, răzbate optimismul. Între minerul Varga din Valea Jiului și muncitorul de azi de la Ateliere există, în afara înrudirilor, diferențe marcate: primului, actorul i-a dat o notă de patetism tragic, celuilalt i-a dăruit un plus de umor, o perpetuă mobilitate spirituală și disponibilitate sufletească, izvorîte din satisfacțiile muncii creatoare.

Cu rolul Balaurului, Ștefan Ciubotărașu a reluat și aprofundat tipul de muncitor pe care-l creionase în filmul *Mîndrie*, reușind o imagine mai complexă, cu sclipirile pe care le avea și altă dată în replicile de duh. E un „raissonneur" cu haz, care punctează multe momentele ale filmului *A fost prietenul meu*.

Cel mai complet personaj creat pînă acum de Ștefan Ciubotărașu în film mi se pare a fi comunistul Varga din *Lupeni 29*. Eroul are măreție omenească lipsită de grandilocvență. Actorul l-a întruchipat nu ca pe un simbol, ci ca pe un om în toată puterea cuvîntului. Sobrietate, comunicativitate, asprime, îngăduință și dîrzenie apar pe rînd în manifestările personajului. Cunoscut și apreciat în mod deosebit ca actor care știe să valorifice cu umor un text, Ștefan Ciubotărașu a dovedit în Varga apreciabile resurse de actor de dramă. Poate că cea mai izbutită secvență este aceea cînd Varga iese din curtea casei sale după reprimarea sîngeroasă a grevei minerilor, pășind apăsat pe ulița pustie păzită de țevile mitralierelor. Impresionantă, aducînd pe ecran un fior de autentic dramatism, e scena finală. Ștefan Ciubotărașu stăpînește atunci ecranul cu o copleșitoare personalitate și multă vreme după ce ai văzut filmul îți revine în fața ochilor chipul îndurerat cu care-și ia rămas bun de la cei căzuți.

Ștefan Ciubotărașu are o prețioasă însușire: firescul și degajarea cu care evoluează în fața aparatului de filmat. Se întîmplă adeseori ca actori excelenți pe scenă, să apară șterși pe ecran, brusc deveniți rigizi și lipsiți de puterea de comunicare. Asta provine din stingherea-la pe care le-o provoacă prezența aparatului de luat vederi.

Actorul Ciubotărașu se adaptează cu ușurință platoului, găsind soluția cea mai nimerită pentru a satisface atît necesitățile artistice cît și pe cele tehnice. O anumită liniște interioară îi dă actorului posibilitatea de a găsi neîncetat amănunte care să dea viață, să coloreze, să facă expresiv un moment sau altul al interpretării. Întotdeauna Ștefan Ciubotărașu dă impresia că-și construiește personajele cu ușurință, aproape „în joacă". Regizorii care au lucrat însă cu el știu că sub aparența acestei ușurințe se ascunde o maximă concentrare. E acel dublu aspect al creației, care face să dispară senzația efortului cînd se atinge o certă valoare artistică.

Prezență familiară pe scenă și în film, Ștefan Ciubotărașu ocupă un loc de cinste în pleiada marilor actori ai artei interpretative romînești.

**Marius TEODORESCU**






**Eroul interpretat de Ștefan Ciubotărașu în *Omul de lîngă tine* este unul din neobosiții participanți la lupta cu tot ce a mai rămas înapoiat în oameni (1). În schimb, primarul Delenilor din *Setea*, i-a prilejuit actorului realizarea unui tip îndobitocit de funcționar din administrația burghezo-moșierească (2); bonomia lui Ștefan Ciubotărașu iese la iveală mai ales în interpretarea preotului de țară din *Cerul n-are gratii* (3); Balaurul (Ștefan Ciubotărașu) și Matei (N. Sireteanu), două figuri foarte interesante de muncitori comuniști din filmul *A fost prietenul meu* (4).**




**Această amuzantă fotografie a fost făcută de operatorul Mihail Kirilov la un nou film sovietic pentru copii, intitulat *Mi-am cumpărat un tată*, în regia lui Ilia Frez.**



**Cel mai interesant, cel mai complex personaj, interpretat de Ştefan Ciubotăraşu în film a fost Varga, eroul comunist din** *Lupeni 29.* **Actorul şi-a valorificat cu acest prilej bogatele resurse dramatice de care dispune. Iată-l, în fotografia de faţă, în dramaticul final al filmului.**

La ediţia 1963 a decernării premiilor „Oscar", printre laureaţi se numără şi Gregory Peck, apreciat drept cel mai bun actor al anului 1962. Publicul nostru l-a cunoscut pe proaspătul laureat în rolul principal din *Bancnota de un milion de lire sterline.*





„Oscar"-ul pentru cea mai bună interpretare feminină a anului 1962 a fost primit de actriţa Anne Bancroft, pentru rolul interpretat în filmul *Miracol în Alabama.*



Rita Tushingham în tulburătoarea sa creaţie din filmul *Gustul mierii* realizat de Tony Richardson. Richardson este unul dintre cei mai reprezentativi regizori englezi contemporani, spectatorii noştri cunoscîndu-l ca autor al filmului *Cabotinul* care a rulat pe ecranele noastre.



Actorul bulgar Petre Glebakov joacă într-un nou film al studiourilor din Sofia, intitulat *Moartea nu există.* Filmul constituie o pasionantă dezbatere a problemelor vieţii contemporane. El va fi realizat de regizorul Hristo Piskov după scenariul lui Todor Monov.





O nouă versiune a *Celor trei muşchetari* va fi realizată de studiourile italiene. În rolul cardinalului Richelieu va apare Peppino de Filippo, pe care spectatori noştri l-au văzut în filmul *Bunica Sabella.*

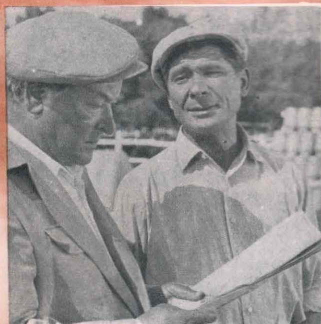
# CAVALCADA ÎN BĂRĂGAN

## „LUMINA DE IULIE"

**O producţie a Studioului „Bucureşti".**

SCENARIUL: **Fănuş Neagu şi Vintilă Ornaru.** REGIA: **Gheorghe Naghy.** IMAGINEA: **Ovidiu Gologan.** MUZICA: **Mircea Chiriac.**

ÎN ROLURILE PRINCIPALE: **George Calboreanu (Ilie Manu), Grigore Vasiliu-Birlic (Papa Leon), Marcel Anghelescu (Pavel Serea), Colea Răutu (Toader Gruia), Titus Lapteş (inginerul Pătraşcu), Emilia Costa (Maria Serea), George Mottoi (Anton Vişan), Mircea Cosma (Luş), Margareta Pogonat (Chira), Aurel Cioranu (Victor).**













**C**u ani în urmă, cînd spuneai Bărăgan, gîndul asocia o realitate geografică cu una social-economică: bogățiile cîmpiei se întîlneau neapărat cu sărăcia unor case chircite sub cumpăna fîntînilor — și ele sărace în apă.

De curînd, pe același Bărăgan, viața îmbelșugată — fata morgană a trecutului — s-a statornicit fără pretenții de vis, o dată cu așezările străjuite de firmele proaspete ale gospodăriilor agricole colective. Poate că niciodată nu m-aș fi încumetat să aștern pe hîrtie cuvinte despre Bărăgan, dacă din pîntecul lui bogat în grîne, cirezi de vite și turme de oi, n-ar fi ieșit de curînd și un făt de celuloid: filmul Lumină de iulie.

Sarcina scenariștilor Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru n-a fost de loc ușoară, cu atît mai mult cu cît filmul și-a propus abordarea unor probleme de strictă actualitate din viața satului colectivizat. Problematica aceasta și tratarea ei în filmul Lumină de iulie conferă conflictului o veridicitate apropiată de cea a documentarului. Din acest mod de tratare, lupta dintre vechi și nou nu ne mai apare ca ceva construit din afară, artificial, inventat, ci ca un lucru integrat organic tematicei abordate. Însăși declanșarea acțiunii prin sosirea unui om nou în colectivă, un tînăr absolvent al facultății de zootehnie, are pecetea faptelor de viață reale și de aici obligația asumată de autori de a nu-și părăsi drumul ales.

Gospodăria agricolă colectivă din Bozia are specific cerealier, fapt care nu exclude dezvoltarea în același timp a sectorului zootehnic. Deși exemplul vecinilor — colectiviștii din Dumitrești — este concludent în această privință, cei din Bozia nu se ocupă de creșterea animalelor decît în mod formal (ei o țin pe a lor: Bărăganul nu este favorabil creșterii vitelor). Anton Vișan, tînărul inginer zootehnist, înarmat nu numai cu știința, ci și cu indicațiile partidului în privința creșterii șeptelului de animale, trebuie să lupte, pe de o parte, cu concepțiile amintite, pe de alta, cu practicile dăunătoare folosite de bozieni în îngrijirea animalelor. În străduința sa, tînărul zootehnician are un permanent ajutor și sfătuitor — pe comunista Serea, secretar de partid.

Toate acestea se încadrează perfect în intențiile demne de laudă ale autorilor de a adînci și dezbate unele aspecte legate de drumul actual al gospodăriilor colective.

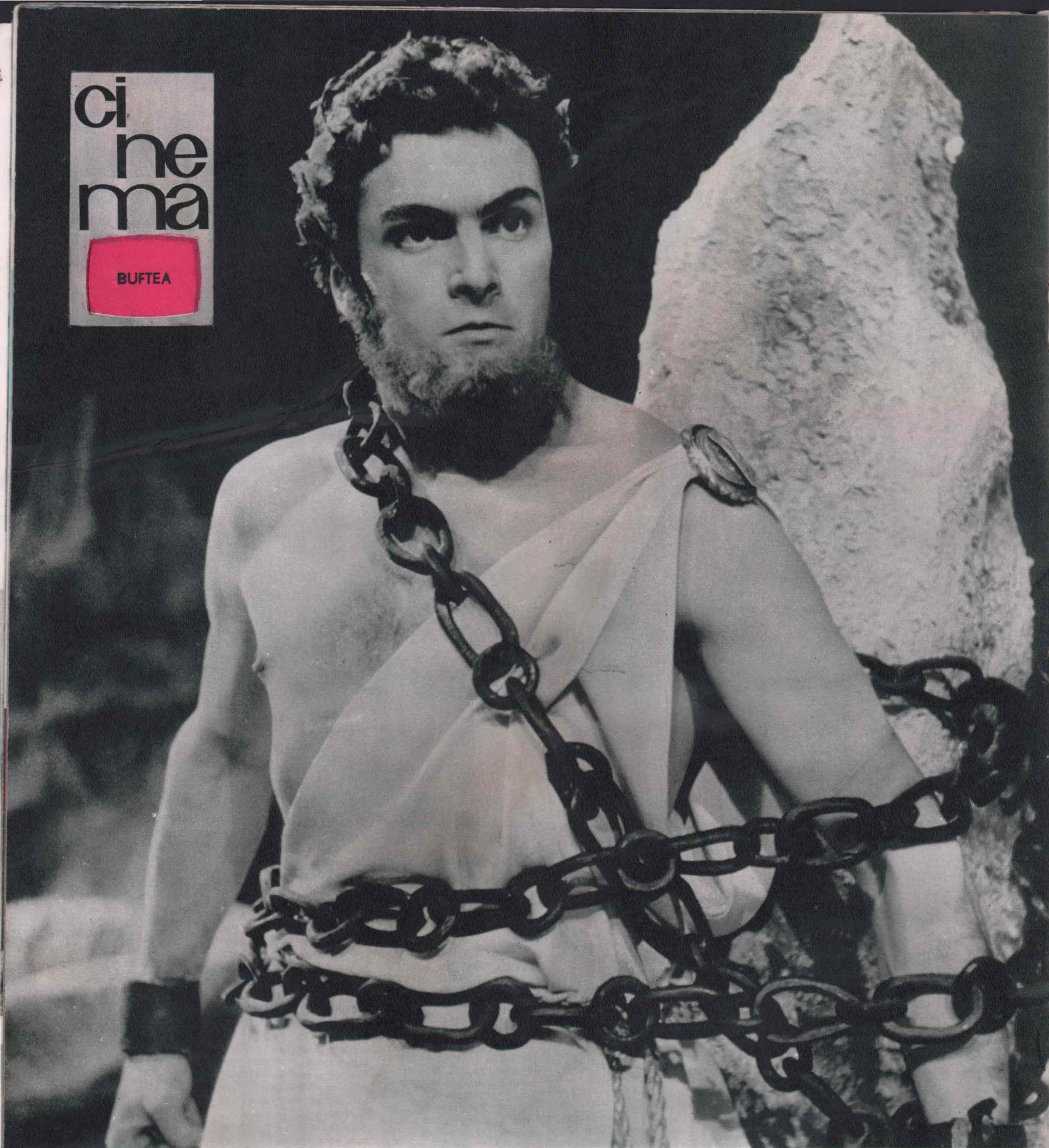
Din păcate, relațiile omenești și conflictul liric din film nu-și găsesc o rezolvare artistică pe măsura preocupărilor majore ale eroilor. Dragostea dintre Anton și Maria Serea, rivalitatea dintre Luș și Anton în lupta pentru dragostea Mariei, capătă în film un spațiu mare, estompînd chiar problemele abordate inițial. Satul cu preocupările sale rămîne un simplu cadru al acțiunii. Prin aceasta, sentimentele și gîndurile eroilor nu cîștigă însă în profunzime și firesc. Oricît de mult i-ar dușmăni brigadierul Luș (considerat om muncitor și capabil) pe inginer, din cauza Mariei, este greu de crezut că el devine brusc un caz patologic, acționînd împotriva intereselor gospodăriei (amestecul oilor bolnave, alergarea cailor la Rîpa Dracului). Acceptînd chiar și această transformare bruscă, ni se pare totuși straniu ca niște oameni care își construiesc cu hotărîre o viață nouă să devină simple unelte ale unuia singur, cum se întîmplă în momentul alergării cailor către Rîpa Dracului. Spectaculozitatea momentului nu ne poate împiedica să regretăm superficialitatea concepției autorilor asupra forței și atitudinii unui colectiv de oameni din zilele noastre. Același lucru îl putem spune și despre secvența plecării colectiviștilor la tîrg pentru a-și vinde surplusul de produse. Schematismul altor scene face, de asemenea, ca multe din intențiile bune ale autorilor să nu ajungă la spectator.

Există în film și momente care se urmăresc cu interes (balul, vizita președintelui de la Dumitrești, cursul zootehnic în doi, disputele dintre președinte și Anton Vișan etc.). Regia (Gheorghe Naghy) are calitatea de a fi întocmit în cele mai multe cazuri o distribuție corespunzătoare. În acest film nu am văzut pe George Calboreanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Colea Răutu sau Titus Lapteș, ci doi președinți de colectivă, un secretar de partid, un bătrîn colectivist și un inginer agronom preocupat de muncă pe ogoare. Mircea Cosma (Luș) ne lasă să întrevedem un actor de film cu o gamă variată de mijloace de expresie. Caracterul nefiresc al conflictului și al dialogului, ca și stîngăciile regiei n-au putut însă să nu se răsfrîngă pe alocuri și asupra interpretării actoricești.

Imaginea, ca de obicei inspirată, a operatorului Ovidiu Gologan redă atmosfera autentică a Bărăganului. Senzația că imaginea văzută este reală și că ecranul nu e decît o fereastră deschisă spre neasemuitul peisaj al Bărăganului, persistă îndelung. Cu acest film Ovidiu Gologan demonstrează încă o dată calitățile sale de maestru al aparatului de filmat.

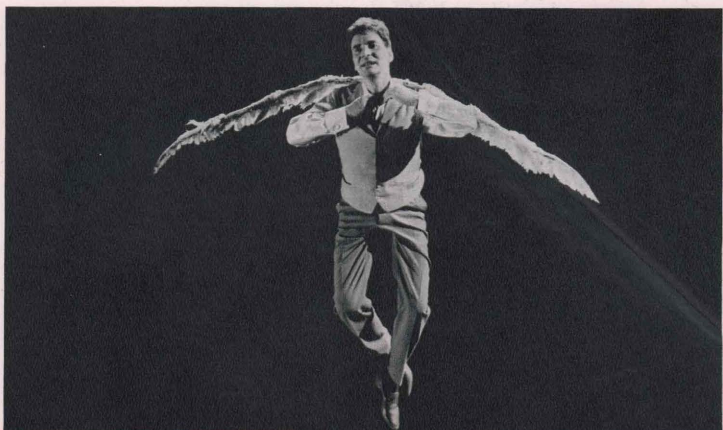
Filmul Lumină de iulie constituie, sîntem siguri, doar un început în preocupările Studioului „București" privind realizarea unor filme inspirate din viața satelor noastre colectivizate.

Virgil CALOTESCU

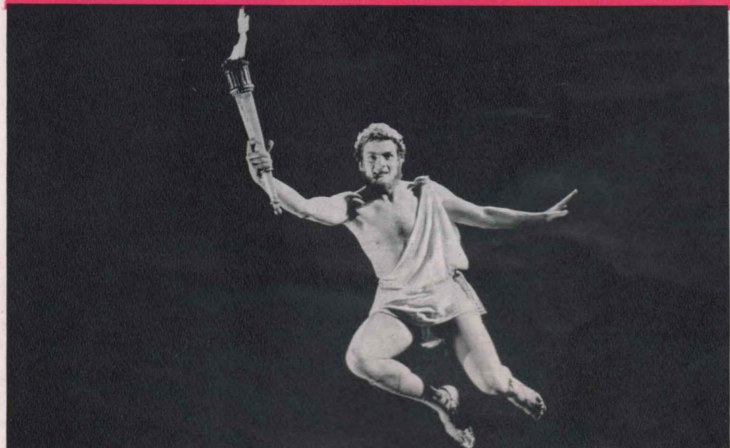



*Prometeu*, **imaginat de Eschil și Goethe, apare în filmul lui Gopo în interpretarea tînărului actor Florin Piersic**

# pași sp



*Omul* **(Radu Beligan) și** *Prometeu* **(Florin Piersic) înaintea zborului pe... peliculă**



**G**opo se înconjură de selenice mistere. Rachete cosmice caută luna, iar el a închis-o aici, pe platoul de la Buftea, ferind-o de ochii... reporterilor. Liniște! Se filmează *Pași spre lună*. Bogata fantezie a autorului *Bombei* e din nou pusă la încercare.

Dar să fie clar: primii pași spre lună i-am făcut noi, cei care ne-am propus să-l informăm pe cititor despre tainele platoului de la Buftea.

Gopo a fost paralizant. L-am întrebat:

— Cum va fi filmul?

— Formidabil!

Asta ca să încheiem conversația, acuzîndu-l în sine de lipsă de modestie, dar nemaiplictisindu-l cu întrebări.

— Care e ideea centrală?

— Secret!

— Stărui...

— E un film despre zburători. E un omagiu adus zburătorilor lumii, acum, în pragul erei cosmice. Întîi e Prometeu. Privește-l!

Sus, cu o faclă uriașă din care cad în răstimpuri tablete de spirt solid, Florin Piersic plutește peste genunile de pînză neagră, cu pletele învolburate de vînt, iluminat de flacăra terestră a reflectoarelor.

— Care va fi distribuția?

— Ți-o spun, cu o condiție: nu sufli o vorbă, nimănui. Nici să nu scrii în presă.

— Sînt de la revista „Cinema"...

— Atunci scrie. Pînă apăreți voi cu numărul, filmul e gata:

*Omul:* Radu Beligan; *Prometeu:* Florin Piersic; *Mercur:* Gr. Vasiliu-Birlic; *Zeus:* Dem. Savu; *Califul din Bagdad:* Ovid Theodorescu; *Îngerul:* Viorica Popescu; *Vrăjitoarea:* Tudorel Popa; *Dracul:* Ion Manu

— Va fi un film în culori? În cinemascop?

— Nu. Părerea mea este că atunci cînd colorezi imaginea ori cînd o lățești, vrei să ascunzi ceva. Iar eu nu vreau.

Ne-am despărțit de Gopo promițîndu-i că-l vom mai vizita. Și el — ciudat! — nu s-a bucurat prea mult...

g. t.

# re lună

# ci ne ma

ȘANTIER 63





**După scenariul lui Petre Luscalov și Vladimir Popescu, regizorul Gheorghe Turcu a trecut la realizarea filmului de aventuri *Pisica de mare*; în rolul principal feminin al filmului va apărea Leopoldina Bălănuță de la Teatrul Tineretului.**

**Filmul se va bucura de o distribuție bogată în care se află actorii Nicolae Sireteanu, Colea Răutu, Toma Dimitriu, Victor Rebengiuc și Iurie Darie. Imaginea filmului o va semna operatorul Jean-Pierre Lazar.**



**Cele 5 fotografii pe care le publicăm alăturat au fost luate chiar în prima zi de filmare. În fotografii sînt: Colea Răutu, N. Sireteanu, Toma Dimitriu, Leopoldina Bălănuță și Victor Rebengiuc.**



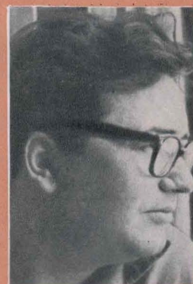


# horea popescu

Dacă lăsăm la o parte aşa-numitele „remake" — care reiau uneori scenarii cunoscute în distribuţii noi — filmul este un act de creaţie unic, definitiv, nerepetabil. Pentru o singură dată şi pentru un singur film se scrie scenariul, se turnează, se montează. Nepieritor prin durata peliculei, filmul e pur „ocazional", în sensul pe care Goethe îl dădea cuvîntului, referindu-se la poezie. Un film se naşte totdeauna dintr-o necesitate (cînd nu e aşa, e categoric prost). Dintr-o necesitate istorică. Acel faimos „avem ceva de spus", de rezonanţă eminesciană, vine tocmai din nevoia exprimării unei idei sau a unui complex de idei ce se cer imperios reflectate în artă.

E limpede, astfel, că un scenariu de film îşi are izvorul într-o realitate ce-şi impune, îşi „strigă" necesitatea de a fi exprimată. În sensul acesta — şi numai în sensul acesta — scenariul de film e comparabil cu orice operă literară, în proză, în versuri sau dialogată. (În rest, scenariul de film are un specific net, care-l diferenţiază ca gen.)

Întemeindu-ne astfel discuţia, scenaristul e purtătorul şi elaboratorul problematicei pe care



însăşi realitatea o oferă. Bineînţeles, scenaristul — creator subiectiv — are un arc personal de afinităţi, de corespondenţă, care-i limitează alegerea permiţîndu-i în acelaşi timp să-şi adîncească observaţia şi analiza.




# al. ivan ghilia

Am scris cîndva un reportaj entuziast despre studiourile de la Buftea. M-au impresionat condiţiile tehnico-materiale menite să producă apariţia unei cinematografii înfloritoare. Cu un entuziasm juvenil şi cu o înţelegere poate cam grăbită a lucrurilor, mi-am închipuit că se va produce un adevărat miracol. Aşteptam, desigur, contribuţia scriitorilor. Dar mulţi dintre ei au rămas în expectativă. Ei reprezentau o artă majoră, consolidată în timp şi aşteptau să vadă în ce măsură noua apariţie îi va putea ispiti. Apoi realitatea ne-a convins că prestigiul cinematografiei nu poate fi afirmat decît printr-o conjugare a forţelor scriitoriceşti cu arta regizorală. Primul dintre noi care a înţeles cu seriozitate şi pasiune noua sarcină care revine scriitorilor epocii noastre a fost Titus Popovici, precum a devenit clar pentru foarte mulţi scriitori că un scriitor receptiv la fenomenele contemporane nu poate rămîne străin de o artă atît de populară şi atît de eficace. Căci cinematografia ne oferă o modalitate nouă de exprimare.

Pentru arta prozatorului ca atare, cinematografia aduce foarte multe elemente noi. Filmul fiind prin excelenţă o artă a sintezei artistice, a ritmului, a unei riguroase construcţii dramatice, a plasticităţii, a detaliului pregnant, cu mare forţă de sugestie şi de asociaţie, poate impune direct prozatorului, la masa de scris, toate aceste atribute, aducînd artei sale înnoiri, făcînd-o mai receptivă faţă de contemporaneitate, mai dinamică, mai corespunzătoare cerinţelor cititorului de azi.

Dar totul depinde de găsirea acelor fapte care să-ţi dea posibilitatea unei profunde oglindiri a vieţii. Iar scriitorul autentic, izbit în viaţă de un fapt, de o întîmplare, de o poveste care poate avea, prin esenţa ei, capacitatea de a reflecta suflul epocii noastre, trebuie să ofere studioului subiectul respectiv. Există subiecte sau teme care, exprimate pe ecran, pot da scriitorului satisfacţii mai mari decît înfăţişarea lor în proză? Aşa cum există cărţi, idei şi teme care tratate cinematografic nu se pot ridica la nivelul artistic al rezolvării literare.

Un roman e ca o simfonie cu 2—3 teme centrale. Pe cînd subiectul cinematografic trebuie să aibă o „coloană a infinitului" care să tindă foarte sus, dar care nu poate merge în lături. Deşi sînt şi filme-frescă. Chiar şi acestea au însă o




# dumitru capoianu

Dacă în filmele muzicale, în acele producţii unde filmul completează muzica, unde aceasta din urmă are un rol oarecum de sine stătător, muzica (şi, în special, cîntecul) poate fi apreciată separat, independent (mai mult sau mai puţin) de contextul cinematografic în care apare, dacă şlagăre de succes se pot lansa, eventual, şi însoţite vizual de o peliculă cu mai mici sau mai mari lipsuri dramaturgice, realizată după un scenariu nu din cele mai fără cusur sau într-o regie îndoielnică, nu acelaşi lucru se mai poate spune despre cazul invers, cel mai des întîlnit, atunci cînd filmul are nevoie de muzică, atunci cînd muzica face parte integrantă din procesul de creaţie. În cazul acesta, filmul, ca artă prin excelenţă de sinteză, trăieşte, întocmai ca un organism viu, prin toate mădularele şi organele ce-i asigură viaţa.



Muzica într-un film nu mai este astăzi şi nici nu mai poate fi o treabă exclusivă a compozitorului. Responsabilitatea regizorului se întinde pe tot parcursul îndelungatului proces de creaţie prin care trece un film, începînd cu scenariul şi sfîrşind cu mixajul. Regizorului nu-i poate fi indiferentă alegerea compozitorului cu care va

Dar se naşte, firesc, o întrebare: este scenariul o operă de sine stătătoare, suficientă ca expresie de artă? Răspunsul, cred, e negativ. Scenariul nu are viaţă proprie decît ca premisă sau, dacă vreţi, ca bază a filmului turnat pe peliculă. Publicat şi citit, scenariul nu poate avea decît o valoare documentară sau de delectare pentru un cerc restrîns de cunoscători. În sensul acesta scenaristul este primul schimb al unei ştafete, pe care o preia regizorul şi pe care trebuie să o ducă pînă la sfîrşit. Regizorul e cel care taie panglica la „sosire". Care e atunci rostul scenariului şi al scenaristului? În cuvinte puţine, iată-l, „*să spună ceva*" regizorului, pentru ca acesta, la rîndul său, să aibă „*ceva de spus*".

Se înţelege, cred, din cele spuse, că scenariul are menirea să declanşeze şi să potenţeze întreaga capacitate de expresie, de creaţie a regizorului. Adică să dea regizorului, din plin, posibilitatea să convertească imaginea conţinută în cuvinte, într-o imagine nouă, calitativ alta, de esenţă cinematografică.

În acest scop, scenaristul şi regizorul au un punct ferm de întîlnire (locul de preluare a ştafetei!). Acest punct îl constituie un limbaj comun (cinematografic), care trebuie să izvorască dintr-o modalitate comună de gîndire (tot cinematografică). Acest fel de gîndire e cu totul specific şi ţine de alte coordonate stilistice decît literatura. Metafora literară e una (a cuvîntului cu toată încărcătura lui figurată şi figurativă), iar metafora cinematografică e alta (a imaginii, cu poezia ei de unghiuri şi lumini).

Mă-ndoiesc că Ciuhrai sau de Sica ar putea crea poezie în scris; dar cîtă poezie au în filmele lor! După cum mă-ndoiesc că Ejov sau Zavattini sînt poeţi în sensul *literar* al cuvîntului. De aici constatarea că poet, în film, este regizorul. Scenaristul, în schimb, îl emulează, îl pune în condiţia de creaţie.

Regizorul aşteaptă de la scenarist nu imagini gata făcute, nici soluţii tehnice, nici figuri literare de stil. El aşteaptă, însă, idei. Idei cinematografice, care să-i declanşeze cu toată forţa gîndirea, fantezia, mijloacele de expresie.



idee centrală, concentrînd faptele pe o singură verticală. În *Setea*, de pildă, totul curge spre aceeaşi tulpină. Medii diverse, personaje numeroase, toate sînt raportate la problema pămîntului. Scenaristul a simţit chiar nevoia să fixeze filmului alt personaj principal decît romanului — ţăranul Mitru Moţ.

Dacă scriitorilor li se cere ceva mai multă iniţiativă, nici Studioul „Bucureşti" să nu dea dovadă de îngustime, să nu se mulţumească cu „subiectele" confecţionate de scenariştii-nescriitori. Noi am ajuns acum la etapa cînd preocuparea esenţială a cineaştilor şi scenariştilor nu e numai de a acoperi tematica studioului, ci de a crea opere prin care această tematică să capete toată încărcătura umană, socială şi politică a vremii noastre. Adevărata certitudine a reuşitei nu ţi-o poate da decît intuirea şi tratarea profundă a unei teme contemporane şi implicit naţionale, pe care investiţia de talent, pasiune şi spirit partinic poate să o facă universal-valabilă. Proza noastră a obţinut succese însemnate. Avem o tradiţie de teatru care situează teatrul romînesc printre cele mai interesante şcoli din lume. Revoluţia culturală a dovedit, prin numeroase concursuri de amatori, că avem nu numai actori profesionişti, ci şi numeroase alte talente actoriceşti care pot fi fructificate în film. În plastică şi în muzică avem o tradiţie foarte bogată. Toate aceste forţe trebuie coordonate. Cinematografia nu se poate afirma limitîndu-se la forţele existente în cadrul studioului.

Un regizor care are ambiţia de a face un film mare trebuie să fie conştient de toate aceste rezervoare imense. Să fie conştient că în spatele lui nu se află numai cîţiva zeci de profesionişti ai cinematografiei, ci milioane de oameni talentaţi.

lucra, alegere ce se face, de obicei, după afinităţi personale stabilite în experienţe trecute. (Oare n-ar fi mai bine dacă s-ar ţine seama în mod deosebit de felul de muzică pe care-l solicită filmul, şi atunci s-ar ajunge la o specializare, pe domenii de activitate, a compozitorilor de film, şi aşa destul de puţini la număr, din nefericire?...)

Compozitorului nu-i poate fi indiferent scenariul, şi mai ales decupajul după care va scrie muzică, el nu trebuie să rămînă deoparte la stabilirea limbajului cinematografic în care se va realiza filmul. Ar trebui, cred, să fim pentru o participare activă şi responsabilă a compozitorului alături de scenarist, regizor, operator şi scenograf, dar aceasta numai în cazul în care vorbim despre un *adevărat* compozitor de film, meserie aparte în marea breaslă a făuritorilor de „sunete animate", cum aş fi tentat adesea să numesc tagma noastră. Aceasta presupune însă, pentru compozitor, o solidă cultură cinematografică, o aprofundată cunoaştere a tuturor problemelor ce se pun pe parcurs, o participare competentă. Şi, în definitiv, în condiţiile actuale, mai este oare adevărat că muzica de film este o meserie „specială"? N-ar trebui oare ca toţi compozitorii să cunoască bine această „specialitate"? Ar fi oare bine dacă chiar de pe băncile conservatorului ei s-ar preocupa de însuşirea modalităţilor de expresie specifice filmului?

Iată puncte de vedere pe care m-aş bucura dacă le-aş vedea dezbătute în coloanele proaspetei noastre reviste, pentru că ele mi se par foarte interesante, iar discutarea lor este acum mai necesară decît oricînd. Lămurirea lor va ajuta muzica de film să iasă din poziţia de cenuşăreasă a cinematografiei, aşa cum greşit o mai consideră încă unii, şi să-şi cîştige un binemeritat loc la masa răspunderilor majore ale filmului romînesc.




Scenariul: *Alecu Ivan Ghilia*. Regia: *Horea Popescu*. Imaginea: *Nicu Stan*. Decoruri şi costume: *arh. Liviu Popa*. Sunetul: *ing. Silviu Camil*. O producţie a Studioului „Bucureşti", 1963.



Timp de cîteva zile, liniştitul muzeu sătesc de la şosea, transformat într-un adevărat platou, a găzduit echipa de filmare condusă de regizorul Horea Popescu. Proiectoare, blende, cabluri, instalaţii pentru sunet, aparate, printre care doar tehnicienii filmului se descurcă cu repeziciune, dornici să folosească la maximum puţinele minute de „soare plin" din aceste zile atît de ploioase. Pentru ca să întruchipeze figurile de ţărani ardeleni dintr-un sat colectivizat, au fost invitaţi să dea probe filmate actori consacraţi ai ecranului romînesc: Silvia Popovici, Ion Dichiseanu, Graţiela Albini, Septimiu Sever şi actori tineri, care n-au jucat încă în nici un film: Traian Stănescu, Rodica Popescu, Stelian Cremenciuc. Alături de ei au mai concurat actorii amatori Irina Bora — crainica emisiunilor pentru copii de la Televiziune, Const. Crişan, inginer din Tulcea, Cornel Zoter, maistru la Uzinele „Electronica" — ultimii doi, laureaţi ai recentului concurs al formaţiilor de amatori. Acum, cînd Muzeul satului şi-a recăpătat liniştea, pe ecranele sălilor de proiecţie de la Buftea, probele sînt vizionate o dată, de două ori, de zece ori... Munca grea de alegere a celor mai buni actori pentru distribuţie se apropie de sfîrşit.



**Iva MIRCEA**



**1 — Silvia Popovici şi Ion Dichiseanu, 2 — Septimiu Sever şi Graţiela Albini, 3 — Ion Bănceanu**

# sînt frumoas



Doar frumoasă? Nu, desigur, nu! De această dată și „hoață". Zinaida în filmul *Coțofana hoață*. Aceeași privire caldă, același gest larg, același rîs „zgomotos", frumoasă, visătoare, expresivă. Ca în toate filmele sale, Zinaida oferă și în *Coțofana hoață* același joc sobru, inteligent, am zice „studiat", dacă am fi siguri că veți conjuga acest cuvînt cu firescul.



**O rugă profundă, vibrantă, plină de patos a tinerei mame din filmul** *Povestea anilor înflăcărați,*



cinema

CORES PONDENȚE

## ÎN PREAJMA DESCHIDERII

Se poate spune, fără teamă de exagerare, că Festivalul de la Moscova, cel mai tînăr din familia festivalurilor internaționale cinematografice, se numără de pe acum printre cele mai populare.

La primul Festival internațional al filmului care a avut loc la Moscova în 1959, au participat 37 de țări.

La cea de-a doua ediție a Festivalului de la Moscova, în 1961, au participat 55 de țări, precum și trei organizații internaționale: O.N.U., U.N.E.S.C.O. și Fondul Națiunilor Unite pentru Copii. Au fost proiectate 251 de filme dintre care 82 în competiție.

Există toate motivele să se spere că al III-lea Festival cinematografic de la Moscova, care se va desfășura în luna iulie, va fi și mai reprezentativ.

Țările participante la competiție pot trimite la Moscova, la alegere, un lung metraj artistic sau un scurt metraj.

La Festival vor fi reprezentate pe picior de egalitate atît țările cu o industrie cinematografică dezvoltată, cît și țările în care cinematografia se află abia la începuturile sale.

Juriul, care va cuprinde 15 cineaști eminenți, personali-

# t
# oasă?



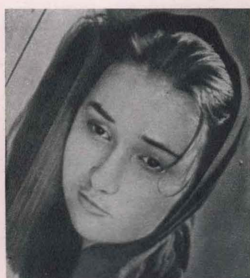
rantă, plină
me din fil-
lăcărați,



**Sînt lacrimile fierbinți ale tinerei din filmul** *Poemul mării.*



**Enigmatica Mariana din filmul** *Cazacii*, **după romanul lui Tolstoi.**



**Unul din principalele succese ale Zinaidei: Natalia, din filmul** *Pe Donul liniștit.*



**Zinaida Kirienko alături de artistul poporului al Uniunii Sovietice, Boris Andreev în filmul** *Poemul mării.*

În întrebarea actriței sovietice Zinaida Kirienko nu e nici o notă care să sugereze lipsa de modestie. E pur și simplu o manifestare a bucuriei, declanșată de prima fotografie publicată pe coperta unei reviste de film. O întrebare al cărei răspuns îl știa desigur, pozitiv. Pe atunci, acum aproape 9 ani, Zinaida era o studentă care nu se deosebea de alte colege. Nu era nici mai frumoasă și nici mai puțin frumoasă decît ele. Și totuși fața albă, încadrată de un păr castaniu închis, ochii mari, migdalați, puțin visători, îi dădeau Zinei o înfățișare distinsă. O admiram pentru minunata armonie dintre înfățișarea ei plăcută și modestia cu care adesea se „mîndrea". Curînd aveam să admir și deplina armonie dintre aceeași modestie și dezvăluirea treptată a unor posibilități actoricești care au făcut-o cunoscută într-un timp record.

În anul II al Institutului de artă cinematografică din Moscova primește primul rol de film: Nadejda din scurt metrajul cu același titlu realizat de cunoscutul regizor Serghei Gherasimov, profesorul Zinaidei Kirienko. Nu este însă un rol de mari proporții și nici unul care să dezvăluie temperamentul aprins și posibilitățile mari de trăire interioară ale actriței. Succesul i-l asigură, cîțiva ani mai tîrziu, rolul Nataliei din filmul *Pe Donul liniștit*, încredințat actriței de către același regizor. Trei serii realizate în șase luni. Studiile la institut continuă. Zina e studentă în anul IV. O muncă asiduă, însoțită de dorința vie de a realiza un personaj autentic. Și rezultatul? „O adevărată cazacă din ținutul nostru", spuneau localnicii despre Zinaida creatoarea rolului Nataliei.

Am reîntîlnit-o, în anul 1959, la primul Festival internațional al filmului de la Moscova. Îmi mărturisea că paralel cu activitatea în cinematografie muncește și la Teatrul „A.S. Pușkin" din Moscova. Între timp obținuse alte cîteva succese importante în teatru și în film. Cu cel mai important dintre ele — *Soarta unui om* — avea să se prezinte în fața juriului. Despre film, despre Serghei Bondarciuk actor și regizor, despre Zinaida Kirienko în *Soarta unui om* s-a scris mult. Marele premiu al Festivalului! Firește, o contribuție la frumoasa reușită a avut-o și tînăra interpretă a Irinei, soția lui Andrei Sokolov. Dar Zinaida Kirienko rămîne în continuare modestă, în ciuda aprecierilor asupra propriilor sale succese. Și succese a înregistrat multe, dacă avem în vedere vîrsta actriței. Natalia și Irina, apoi enigmatica Mariana din filmul realizat după povestirea lui Lev Tolstoi, *Cazacii*, rolul principal din filmul *Coțofana hoață*, apoi fata de la restaurantul din *Acolo departe*. Un alt capitol reușit: rolurile realizate în filmele Iuliei Solnțeva, după scenariile cunoscutului regizor Aleksandr Dovjenko. Eroinele interpretate de Zinaida Kirienko se disting prin bogăția sentimentelor, complexitatea caracterului. La toate acestea se adaugă, în *Poemul mării* și *Povestea anilor înflăcărați*, o mare vibrație lirică, patosul și monumentalul concepției regizorale.

O cunosc pe Zinaida Kirienko ca pe un om cu o mare sensibilitate. Dar această sensibilitate e dublată de o mare tenacitate și perseverență. Zina muncește mult, foarte mult. Succesele sale sînt într-adevăr acel rezultat fericit al armoniei dintre talent, muncă și frumusețe.

**S. N**

JMA
ERII

# FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE LA MOSCOVA...

ă teamă
valul de
înăr din
interna-
, se nu-
printre

interna-
a avut
959, au

ediție a
Aoscova,
55 de
i orga-
O.N.U.,
ıl Nați-
Copii.
251 de
compe-

le să se
val cine-
ova, care
na iulie,
zentativ.
la com-
Moscova,
etraj ar-
etraj.
prezen-
egalitate
strie ci-
tată, cît
nemato-
începu-

rinde 15
ersonali-

tăți culturale din diferite țări, va decerna celor mai bune filme Marele Premiu, trei Premii de aur și trei Premii de argint, precum și Premii de argint pentru: cel mai bun scenariu, cea mai bună regie, fotografie, decor, interpretare feminină și masculină. Un alt juriu, compus din 9 persoane, va decerna Premiul de aur celui mai bun scurt metraj și Premii de argint celor mai bune filme de actualități, de popularizare științifică și de animație.

În cursul celor două săptămîni cît va dura Festivalul, cineaștii vor putea să se întîlnească, să discute pe larg problemele majore ale cinematografului contemporan, să viziteze studiouri, să vizioneze noile filme prezentate în afara concursului, să ia parte la excursii și să cunoască Moscova.

Participanții la Festival vor putea să se familiarizeze cu viața oamenilor sovietici, să stabilească contacte personale de afaceri cu cineaști din diferite țări, să facă un larg schimb de experiență.

Toate acestea vor contribui din plin la realizarea nobilelor obiective ale Festivalului, care se va desfășura sub generoasa deviză: „Pentru umanismul cinematografului, pentru pace și prietenie între popoare!"

•

La Casa Cineaștilor, ziariștii au început să fie oaspeți permanenți. Reprezentanții marilor publicații sovietice, corespondenții străini acreditați în Capitala sovietică vin să afle noutăți despre cel de-al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova, care se va desfășura în luna iulie.

Filmele artistice vor fi vizionate în marea sală a Congreselor de la Kremlin. Filmele documentare vor fi prezentate în sala de spectacole a Casei Cineaștilor.

Printre personalitățile care vor face parte din juriu se numără cunoscutul regizor american Stanley Kramer, realizatorul filmelor *Lanțul* și *Procesul maimuțelor*, scenaristul Jan Kohaska din Cehoslovacia, cunoscutul documentarist Joris Yvens, regizorul Andrei Thorndyke din R.D.G. și alții. Numeroși cineaști, actori, regizori și producători sînt invitați la Festival ca oaspeți de onoare.

**Al. STARK**





**Patru imagini din ecranizarea cunoscutei piese a lui Vsevolod Vișnevski: „Tragedia optimistă", premiată recent la Festivalul internațional de la Cannes. Regia: Samson Samsonov**





cinema

OPINII

# FUNCȚIA DIALOGULUI ÎN FILM

Deși în creația cinematografică se pune un accent deosebit pe imaginea plastică, cuvîntul își menține totuși o funcție primordială în transmiterea fondului de idei și sentimente. Modul în care vorbesc personajele determină în mare măsură impresia pe care filmul o va lăsa. Spectatorul receptează cu multă atenție „textul" și, de aceea, preocuparea scenariștilor — în primul rînd — pentru consistența și firescul dialogurilor trebuie să se dovedească vie și permanentă. Există o fuziune deplină între toate laturile unei compoziții cinematografice și stîngăciile ivite în construirea dialogului se răsfrîng și în jocul actorilor și în rezultatul finit al întregii sinteze care e filmul.

Urmărind cîteva din producțiile recente ale Studioului „București" — care n-au răspuns decît în mică măsură exigențelor publicului — constatăm că facilitatea conflictului și palida conturare a eroilor sînt determinate și de absența unui text expresiv și nuanțat. Cele cîteva exemple pe care le vom da ar putea fi, bineînțeles, suplimentate. În multe secvențe ale scenariului pentru filmul *Omul de lîngă tine*, Paul Everac a neglijat dezinvolt rolul cuvîntului, obligîndu-i pe interpreți să pronunțe multe replici fade, lipsite de substanță. Iată-i, spre exemplu, pe cei doi protagoniști, Ticu și Corina, conversînd în timpul primei lor plimbări nocturne: „*Ticu* — Ai putea să-mi spui? De ce nu vrei tu să te măriți cu mine? *Corina* — De adevăratelea? *Ticu* — Ai să ai un domeniu mare: cîțiva munți, cîteva păduri, cîteva sute de autocamioane și un... *Corina* — Lasă-mă să dorm pînă la prînz." Tînărul inginer trebuia să plece pe șantierul unde lucra, dar a mai rămas cu fata iubită. Într-o scenă a filmului, îi sugerează acest lucru: „*Ticu* — Vreau să-ți fac un cadou. *Corina* — Ești foarte matinal. *Ticu* (îi dă două bilete). *Corina* — Ce-s astea? *Ticu* — Biletele mele de automotor. E primul tren pe care-l scap în viață. *Corina* — De ce nu te-ai grăbit? *Ticu* — Ca să nu pierd unul mai important" (adică pe Corina). Desigur, este evidentă o grabă nejustificată în alcătuirea dialogurilor și, de aici, apelul la locuri comune și platitudini supărătoare: „*Ticu* — Nu te uita că sînt beat, săraca de tine. Numai tu nu ești beată de nimic". Și iată cum decurge o discuție într-un moment de mare tensiune: „*Ticu* — Nu știu! Lucrurile astea nu se predică — se trăiesc sau nu se trăiesc. *Corina* — Și crezi într-adevăr că numai un copil?... *Ticu* — Nu era el esențialul, deși l-am dorit atît. El însemna însă că aderi la viața de aici... *Corina* — Mi s-a părut nepoetic... *Ticu* — Locul? Sau bărbatul?" Replicile sună forțat, fără încărcătură afectivă.

Într-o comedie muzicală — într-adevăr întristătoare, cum s-a spus pe bună dreptate (*Vacanță la mare*), autorii încearcă să obțină efecte comice din jocuri sterile de cuvinte. Discuția între Stiță, unul din studenții veniți la odihnă și omul cu afișele, e concludentă: „Un trio e ceva foarte precis. Înseamnă trei. *Omul* — Știți că aveți dreptate! *Stiță* — Pune trio Salvamar! *Omul* — Păi am pus... *Stiță* — Lasă ce-ai pus și pune ce-am spus". În același scop sînt folosite — fără rezultatul scontat — fonetismele în vorbirea unui personaj care pronunță „ciurpriză" și „ciăru-mîna" pentru „surpriză" și „săru-mîna". Stiță și prietenul său Stadion poartă și convorbiri grave, agitate sau „lirice". Cîteva mostre: „*Stiță* — Am fost trași pe sfoară! Nu cîntă nici o fată! *Stadion* — Dar cine? *Stiță* — O placă de patefon. *Stadion* — Ei, trăzni-le-ar!" Tinerii, dansînd, discută cu partenerele: „*Stiță* — Cele mai frumoase zile la mare sînt nopțile. *Anca* — Și la munte nopțile sînt frumoase. *Stiță* — Nu se compară". „*Stadion* — Pentru mine marea înseamnă totul. *Irina* — Totuși, munții au și ei farmecul lor. *Stadion* — Da, dar să nu uităm că munții au ieșit din mare". Nu tot ce pare hazliu produce realmente amuzament, iar a compune țesătura de replici a unei comedii — inclusiv a uneia cinematografice — înseamnă a mînui cuvîntul cu multă pondere și abilitate.

Se întîmplă uneori că scenariștii caută cu predilecție ticuri verbale, dorind să „individualizeze" cu ajutorul lor un personaj. Descoperim în *Cinci oameni la drum* (scenariul: R. Cosașu, G. Barta, N. Țic) o asemenea intenție (în cazul inginerului Prodan, șeful șantierului, foarte vag schițat în scenariu). *Prodan* (vorbind în împrejurări diferite) — „*Dacă îmi permiteți*, vă invit pe șantier". „*Îmi permit* să vă atrag atenția că aici sîntem cu totul și cu totul la început". „Și dacă *mi* se *permite*, pot să vă asigur că totul o să meargă mai repede". Preferința pentru un anumit verb va suplini oare sărăcia datelor caracterologice ale personajului? În același film mai există un moment care se impune atenției prin inutilitatea lui și lipsa de logică artistică. Ionescu — unul din protagoniști — se întoarce acasă cu un prieten, Ion. Soția sa lipsește. Ionescu e îngrijorat, știind-o suferindă. „*Ionescu* — Ioana! Ioana! *Ioana* (apare) — Bine ați venit! *Ionescu* — Ioano, unde ai fost? Ce-i cu tine? *Ioana* — Bine. Am fost la croitoreasă". (Aici, după o clipă de presupus dramatism, personajele ajung — aș putea zice — la banalul schimb de replici: — Ce faci dragă? — Bine mersi!).

În film, ca și în teatru, e necesară o mare avariție în scrierea textului. Cuvintele aruncate la întîmplare joacă autorilor feste neprevăzute. Așa cum spuneam și mai sus, legătura între componentele filmului e foarte strînsă, un episod introdus nemotivat în economia scenariului va cuprinde dialoguri fără miez. În *Vara romantică* (scenariul: Octav Pancu-Iași), asemenea prilejuri se ivesc mereu. Tînărul Andrei trece și observă un muncitor cocoțat pe o scară. „*Andrei* — Ce faci acolo sus, nea Griguță? *Griguță* — Nimic. Jos am fost toată viața. M-am săturat și mi-am zis să văd cum o fi și sus". Același Andrei se întîlnește cu fata de care e îndrăgostit. „*Ioana* — Tu ai mîncat? *Andrei* — Dacă azi e vineri, da. *Ioana* — Nu e vineri. E duminică. *Andrei* — Zău? Asta înseamnă... *Ioana* — Că n-ai mîncat de două zile! *Andrei* — Nu. Asta înseamnă că mîine e luni. Habar n-am de ce, dar îmi place, cînd încep o treabă, s-o încep de luni... Poate-i naiv, dar mi se pare că tot ce începe luni se sfîrșește cu bine... *Ioana* — Bine ar fi..."

Desfășurarea ritmată (una din condițiile unui film bun) este împiedicată — între altele — și de balastul lexical cu care unii scenariști își încarcă filmele. Cît de justificată este pretenția ca, în film, să se vorbească ca după cel mai ridicat tarif telefonic! Finisarea atentă a textului dialogat participă considerabil la izbînda creației. Producții recente, ca *Partea de vină* (scenariul: Fr. Munteanu, P. Sălcudeanu) și în special *Lupeni 29* (scenariul N. Țic, E. Mandric, M. Drăgan), au constituit exemple elocvente.

Remarca se poate extinde și filmului *A fost prietenul meu* (scenariul: D. Carabăț, M. Mohor) asupra căruia vreau să insist. Filmul n-a fost lipsit întru totul de deficiențe, dar, din punct de vedere al textului, s-ar putea releva anumite pasaje scrise ingenios. Bunăoară, o secvență subliniază — o dată în plus — glacialitatea raporturilor dintre clovnul Petrino și fiul său, micuțul Ion. „*Petrino* — Asta-i camera ta. E frumoasă? *Ion* — Da, tată. *Petrino* — Biblioteca-ți place? *Ion* (nu răspunde). *Petrino* — La chenzină cumpărăm un alt covor. Ăsta nu-i pentru noi. *Ion* — Bine, tată. *Petrino* — O să te simți bine aici, nu-i așa? *Ion* — Nu". Dialogurile sînt înlănțuite gradat și răspund imperativului dramatic al momentului respectiv. Aceeași observație se poate emite și urmărind secvența înfruntării dintre Petrino și bătrînul Matei. „*Petrino* — Ion e copilul meu. Eu răspund pentru el. *Matei* — Răspunzi prost. *Petrino* — Ia-ți luneta și pleacă. *Matei* — Nu-i a mea, e a lui. *Petrino* — A lui Ion? *Matei* — Da, a lui Ion. *Petrino* — I-ai cumpărat-o dumneata? *Matei* — Și-a făcut rost. Îi trebuia. *Petrino* — Și mie de ce nu mi-a spus nimic? *Matei* — Gîndește-te la asta". Replica în film — ca și în teatru — nu trebuie vitregită de „subtext", de bogăție interioară și *A fost prietenul meu* dispune — în acest sens — de o partitură izbutită. Încă un exemplu — o scurtă scenă dintre Tudor și Ana, în care schimbul aparent obișnuit de replici evidențiază sugestiv frămîntările sufletești ale celor două personaje: „*Ana* — Ești îngîndurat. Ce-i cu tine? *Tudor* — Sîntem lîngă o gară. Aici oamenii se despart. *Ana* Nu-i adevărat. Aici se întîlnesc cei care vin de departe".

Desigur, o problemă atît de importantă cum este aceea a dialogului în film necesită comentarii amănunțite și o discuție pe marginea ei cred că ar fi binevenită. Virtuțile cuvîntului merită să capete strălucire și în textele destinate ecranului. Și într-un scenariu se cuvine depistat „dramul de uraniu" din „tona de minereu verbal".

**Mihai BOTEZ**

# LILIANA TOMESCU și TUDOREL POPA în vizită la cinema

Întîlnirea cu Liliana Tomescu și Tudorel Popa a început sub egida fulgerelor... și a tunetelor. A fost o întîlnire cu totul amicală. Nu e vorba de o imagine: la sosirea oaspeților noștri, o ploaie primăvăratică și-a risipit cu dărnicie argintul peste arborii bulevardului, iar neonul fulgerelor vibra peste acoperișuri.

Nici Liliana nu e tipul „vedetei", împodobită cu gesturi totdeauna „diafane" ori cu surîsuri mecanice, mai lesne de schimbat decît mănușile, „misterioasă" și inabordabilă. Nu, ea ne-a salutat cu atîta naturalețe, încît am fost tentați o clipă s-o socotim gazdă și să renunțăm să-i mai punem întrebările cuvenite. Ne-a prevenit că-i e „teamă" de fotograf, că în poze nu iese frumoasă. „Vedeți ce urîtă sînt?" părea că spune exact în clipele în care era, cu adevărat, cuceritoare.

Dar să începem cu Tudorel Popa:

— În ce filme ați jucat?

T.P.: *Mitrea Cocor, Viața învinge, Nepoții gornistului, Răsare soarele, Popescu 10 în control, Ciulinii Bărăganului, O poveste ca-n basme, S-a furat o bombă* și... *Cerul n-are gratii.*

— Iar în *Pași spre lună* faceți concurență... actrițelor.

T.P.: Da, interpretez rolul unei... vrăjitoare.

— În care din aceste filme ați avut rolul principal?

T.P.: În nici unul. Or, poate, în *Popescu 10...*

E rîndul Lilianei Tomescu:

L.T.: *Pe răspunderea mea, Ilie în luna de miere, Nu vreau să mă-n-sor, Porto-Franco* și *S-a furat o bombă.*

— În care din aceste filme ați avut rolul principal?

L.T.: În *Pe răspunderea mea* și *Ilie...* în măsura în care se poate spune că în aceste filme au existat eroi principali...

După cum se vede, atît Liliana Tomescu cît și Tudorel Popa au apărut în destul de multe filme, desfășurînd în același timp o prodigioasă activitate ca actori de teatru. Că n-au fost solicitați pentru roluri principale e un lucru pe cît de inexplicabil, pe atît de regretabil. Acești actori care au dat strălucirea unor roluri episodice își așteaptă încă regizorul. Pentru Liliana a face film nu e, între stagiuni de teatru, un divertisment estival.

L.T.: Nu consider că pentru interpretul de teatru, filmul este numai o imediată posibilitate de verificare a mijloacelor de exprimare. În teatru, o carieră întreagă „nu te vezi", nu-ți poți da seama cu precizie care anume procedee „te prind" mai bine, te regăsești numai în privirile spectatorilor, te verifici numai potrivit reacțiilor lor (și ele, contradictorii adesea). Filmul îți oferă această oglindă imediată, implicînd capacități de cunoaștere și de autodefinire mai mari. Reacțiile actorului, întru perfecționarea măestriei sale, sînt mult grăbite. Dar ar fi un act de neiertat egoism pentru actorul de teatru să se folosească de film numai pentru a experimenta pentru sine, transformînd platoul de filmare într-o anticameră, o culisă miraculoasă a scenei. Nu, filmului trebuie să i te dărui, aparatul de filmat îți cere o trăire emoțională nouă, cu totul complexă și poate mai apropiată de imaginile vieții.

T.P.: Datorită capacităților tehnice deosebite, filmul îl situează pe actor într-un cadru infinit mai larg; unui proces imperios de interiorizare trebuie să-i asociezi posibilități de exteriorizare deosebite. Pentru mine filmul reclamă o sensibilizare absolută. Fără a mă aventura să dau definiții, formule...

— ...deși este cunoscută pasiunea dv. pentru matematică...

T.P.: Socotesc că filmul este, în esență, o nuanțare a nuanței. Și pentru asta, e necesar să te depășești continuu, să investighezi cu fervoare noul. Un asemenea artist care iubește, organic, noul este...

L.T.: ... Gopo. Îngăduiți-mi să spun cîteva cuvinte despre acest regizor. E o fericire să lucrezi sub îndrumarea unui asemenea om; după mine el reprezintă tipul ideal de om de artă. E un regizor complet. Are o viziune complexă asupra realității, stăpînește la perfecție — ca tehnică — minunata meserie care e filmul și e un artist plastic deosebit de original. Își urmărește cu o consecvență rară ideile și nu e îngîmfat ori sîcîitor. Dacă nu l-ai cunoaște, nimerind din întîmplare pe platou, l-ai socoti vreun mașinist ori interpret timid. Și totuși, fiecare „milimetru" de film poartă pecetea personalității lui.

T.P.: Gopo este exigent...

L.T.: ...dar față de el însuși, în primul rînd.

— Spuneți-ne, tov. Popa, ce rol ți-ai dori?

T.P.: Am mai spus că de multe ori, atunci cînd se fac distribuțiile unor filme, regizorii îi judecă simplist pe actori, încredințîndu-le același gen de roluri. Eu, sînt preferat totdeauna pentru roluri negative. Dar m-am săturat să fiu „rău", „ticălos", „viclean", vreau să dau viață unui personaj pozitiv, un om al epocii. Un om activ, dovedind forță sufletească, în stare să-l convingă pe spectator. Filmul fiind o artă activă, de un mare dinamism, nu te poți mulțumi să compui un rol, cu minimum de mijloace, bazîndu-te pe cîteva date exterioare și pe cele cîteva „poante" abil distribuite pe peliculă.

— Dar în materie de comedie?

T.P.: Vreau o comedie de un haz real, care să-l bage „sub scaun" pe spectator, să-l antreneze!

Interesant! Liliana Tomescu, care a interpretat, pe scenă, o întreagă galerie de personaje în texte clasice, „de epocă" (Shaw, Cehov, Dostoievski etc.) cînd e vorba de film își dorește, cu exclusivitate, roluri contemporane.

L.T.: Nu-mi plac filmele „de epocă". Au un inerent caracter artificios, de reconstituire primitivă a unor scene de viață. Nu, hotărît nu, nu vreau filme „de epocă".

— Preferați filme moderne, care să facă... epocă.

L.T.: Da. Filme în care să izbutesc să comunic emoții, capabile să reflecte transformări sufletești autentice.

★

Ploaia contenise. În încăpere plutea fumul țigării și aburul ploii...

— Să facem un schimb, dumneavoastră ne-ați dat un interviu. Noi vă oferim ultimul număr al revistei noastre.

L.T.: Ce să vă urez? Vă urez mulți cititori și eternul „N-aveți o revistă-n plus?" Să fie coadă la chioșcuri...

— ...ca la filmele în care veți juca voi!

GHEORGHE TOMOZEI



**bunuel** este un nume care s-a păstrat de peste trei decenii mereu în avangarda cinematografiei mondiale. În 1930, *Vîrsta de aur* a fost socotită de autoritățile franceze o producție care șochează morala publică. În 1960, *Viridiana*, după ce stîrnise o furtună de aplauze la Cannes, cunoștea interdicția cenzurei franchiste.

Foarte mulți cineaști cred în Bunuel, îl consideră unul din cei „zece mari", îi consacră studii și cărți. Alții, îi contestă orice umbră de talent, îl declară „pueril", „rudimentar", „greoi" ș.a.m.d. La această dispută violentă contribuie și natura ciudată a creației lui Bunuel. În cinematografie, el a venit direct din cercurile suprarealiste aducînd pe ecran gustul lor pentru explorarea inconștientului omenesc ca și pentru scandal. (Primele sale filme: *Cîinele andaluz* și *Vîrsta de aur* le-a lucrat împreună cu Salvador Dali). A trecut apoi, pe neașteptate, la un realism crud, neiertător, dînd cu *Las Hurdes* (*Pămînturi fără pîine*) 1932, documentarul poate cel mai teribil asupra mizeriei poporului spaniol și prefața tragediei care avea să se desfășoare numai peste cîțiva ani în patria lui. O perioadă de relativă sterilitate în Statele Unite, unde s-a refugiat după instaurarea dictaturii franchiste, l-a scos pentru o bună bucată de vreme din atenția publicului, ca să-l aducă din nou în centrul ei, o dată cu stabilirea în Mexic și nașterea unor filme ca *Los Olvidados* (*Uitații*) (1949), *Înălțarea la cer* (1951), *El* (1952), *Nazarin* (1958), *Viridiana* (1960), *Ingerul exterminator* (1962). Acestea conjugă observația realist-critică ascuțită cu aluziile simbolice și cu detaliile obsesive de ordinul impulsurilor inconștiente, stîrnind atîtea comentarii contradictorii fiindcă merg oarecum împotriva curentului dominant astăzi în cinematografia occidentală. Bunuel are o poziție antiliteraturizantă în arta lui. El lucrează exclusiv cu *imagini* și disprețuiește tentativele de a face în film *analiză psihologică*, descompunere infinitezimală a sentimentelor, căutare a ultimelor lor nuanțe imperceptibile, prin așezarea gesturilor, mișcărilor feței sau obiectelor sub microscop. Dar dincolo de toate acestea, creația lui Bunuel întreține atîtea opinii opuse asupra ei și prin faptul că e foarte inegală. Ea cuprinde numeroase filme pur comerciale pe care autorul *Vîrstei de aur*, a consimțit să le semneze, lăsîndu-le însă pe seama asistenților, mulțumindu-se doar să apară din cînd în cînd pe platouri și să dea cîteva sfaturi. Așa au fost realizate un șir de melocomedii (*Don Quentin și Amargao, La Hija de Juan Simon, Gran Casino*) sau melodrame (*Aceasta se numește Aurora, Febra crește la El Pao*) insipide. Publicul nostru a avut ocazia să cunoască o mostră a acestui tip de filme, *Rîul și moartea*, în care în stil Bunuel erau doar ceremonia funebră a purtării ucisului într-o ultimă vizită la casa asasinului său și cadrul de la început, cînd la nuntă e prezentată pentru o clipă strania păpușă mexicană cu figură de hîrcă. Dar spectatorii din Romînia au fost puși și în fața altui exemplu: *Fecioara*. Deși nici nu suferă comparație, după părerea mea, cu *Los Olvidados* sau *Viridiana*, totuși acesta e un film caracteristic și poate da spectatorului o idee, dacă nu integrală, măcar parțială asupra artei regizorului. Ce poartă amprenta lui Bunuel în cinematografia mondială? Întîi o încredere în obiectivul aparatului de filmat, ca într-un ochi omenesc înzestrat cu puteri superioare de pătrundere a realității. Un ochi care vede ceea ce nu izbutește să vadă ochiul obișnuit. Un ochi *omenesc* însă, adică nu atît cu virtuți deosebite fizice, cît intelectuale. La Bunuel, o însemnătate excepțională o capătă selecția detaliilor din realitate în funcție de valoarea lor revelatorie. Imaginile capătă astfel o funcție deosebită, expresivă. Ele sînt *tablouri roentgenizate* de viață, dacă se poate spune astfel. Bunuel urmărește cu îndărătnicie o demitizare a realității. El vrea să arate lucrurile parcă sfîșiindu-le carnea, făcînd să apară la vedere nervii, vinele, mușchii. Toate filmele lui mari sînt bătălii cu prejudecățile milenare omenești și în primul rînd cu prejudecățile religioase. Nimic nu-i trezește o mai cumplită mînie creatorului *Viridianei* ca spiritualismul creștin, sub forma lui intolerantă, bigotă a catolicismului. Încă din *Cîinele andaluz*, pentru a-și materializa dorința, eroul acestei pelicule trebuia să înfrîngă un enorm lest care-l ținea țintuit pe loc: niște preoți în sutană, întinși pe jos, legați laolaltă cu imense dale de pavaj. *Nazarin* ca și *Viridiana* prezintă efectele jalnice ale aplicării învățăturilor religioase. Un tînăr preot cu purtări de sfînt provoacă în jurul său numai catastrofe și sfîrșește la închisoare, acuzat de nenumărate crime. Dragostea oamenilor o cîștigă doar atunci cînd e luat drept exact contrariul a ceea ce e. Caritatea creștină o împinge și pe Viridiana la o experiență umană dezastruoasă. În *Fecioara* preotul obține iertarea negrului urmărit. Dar „înfrățirea" pe care reușește să o realizeze e clădită pe o dezgustătoare conjugare de ipocrizii. Preotul îl descurajează pe unul din urmăritorii negrului, nu convingîndu-l de neomenia purtării lui, ci șantajîndu-l. Pe de altă parte albul, care ajunge pînă la urmă la sentimente mai umane, își stăpînește pornirile sălbatice de teamă ca nu cumva să fie denunțat că a corupt o minoră. „Pacificarea" e rezultatul acestei generale minciuni.

Bunuel exaltă în filmele lui *pornirile omenești naturale* și în primul rînd dragostea. Ce rămîne neîntinat în *Fecioara* e instinctul erotic care se trezește în această fată nubilă și aproape sălbatică. Figura negrului e restabilită în adevăratele ei dimensiuni printr-o polemică înflăcărată cu prejudecățile rasiale, tot într-o ordine naturală. Pe insula pustie oamenii rămîn să se măsoare între ei prin însușirile lor proprii și nu prin ceea ce le împrumută ordinea falsificatoare a civilizației burgheze. Negrul se vădește superior albilor care-l disprețuiesc: e frumos, vînjos, îndrăzneț, harnic, plin de demnitate, posedă ingenuitatea cuceritoare a copiilor și ființelor fruste, lucru care se vede mai ales în gustul lui pentru muzică, în felul cum trăiește bucuria ritmului.

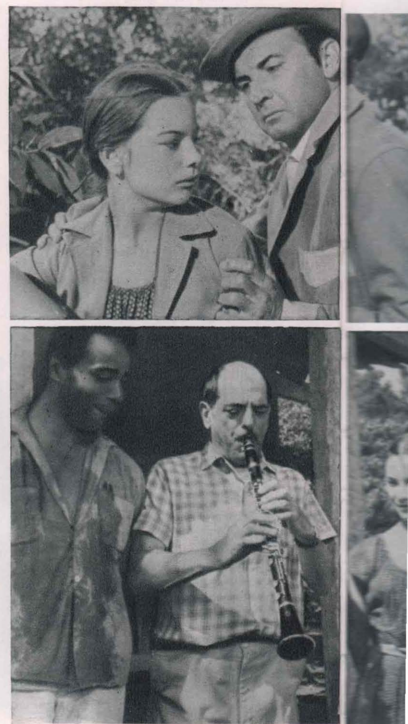
La Bunuel scrutarea realității cu puterea de pătrundere a razelor X urmărește să dezvăluie limpede, demonstrativ chiar, cum funcționează în toate împrejurările existenței determinismul economico-social. Cineva făcea remarca inteligentă că principala preocupare a eroilor regizorului spaniol este hrana zilnică. Aceasta nu e o problemă, rezolvată în lumea bazată pe exploatare. Bunuel a insistat asupra faptului în *Las Hurdes* și a revenit mereu sub diferite forme la el. Filmele sale se transformă astfel în violente rechizitorii ale societății burgheze, din viața căreia regizorul desprinde de preferință paginile cele mai atroce. *Los Olvidados* arată cum întîmplări de coșmar nu sînt decît realitatea de toate zilele a cartierelor sărace din Mexico City: criminalitatea infantilă, subliniază Bunuel cu linii groase, e rezultatul unui mod de trai. Mizeria îl ticăloșește pe om și aici precizează creatorul scenelor înfiorătoare din *Los Olvidados* (maltratarea orbului de către copiii vagabonzi, ajutorul dat de frate la siluirea propriei sale surori etc.) sau a tabloului goyesc din *Viridiana* (ospățul cerșetorilor) — nu trebuie să ne facem nici o iluzie. De unde violența regizorului, caracterul dinamitard al cadrelor sale.

Îndărătul unor situații înfățișate cu o cruzime cîteodată naturalistă, se aprind treptat mari simboluri elocvente. Lumea copiilor delincvenți din *Los Olvidados* e infernul pe pămînt, șancrul oribil al marelui oraș modern capitalist. În finalul filmului cadavrul tînărului erou se rostogolește împreună cu gunoaiele în rîpa de la marginea strălucitorului Mexico-City. *Viridiana* devine simbolul Spaniei, transformată de Franco în „cucernicul" stat catolic. Secvențele în care cerșetorii recită Angelus-ul și în replică muncitorii răstoarnă roaba cu nisip, taie scîndurile cu fierăstrăul, amestecă mortarul, alcătuiesc un adevărat imn înfocat de libertate strigat împotriva opresiunii fasciste în hainele închiziției medievale. Tot filmul face o terifiantă descriere indirectă a țării sufocate de obscurantism și bigotism, prăbușită într-o pruderie bolnăvicioasă și dezarmată în fața abuzurilor. Totul apare vetust, șubred, ros pe dinăuntru de vicii infamante. Și sub ochii copiliței care, nepăsătoare, învîrte coarda, cu frînghia căreia s-a spînzurat un om, arderea crucifixului și a cununii de spini, devine, o chemare directă la răzvrătire. Dacă Franco a crezut că-l va cîștiga pe Bunuel, dîndu-i voie să se întoarcă după atîția ani în patrie și să toarne *Viridiana*, după ce a văzut filmul a știut de ce l-a interzis.

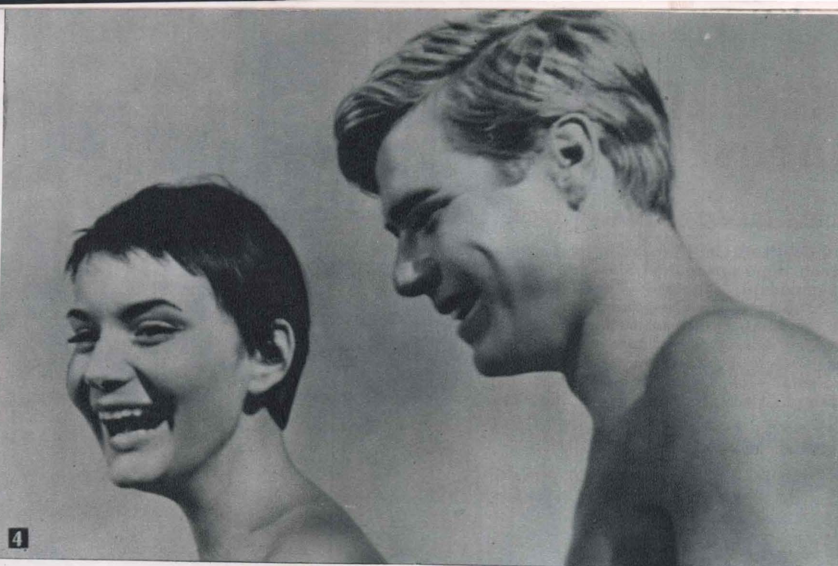
**Ov. S. CROHMĂLNICEANU**



# bunuel







cinema PROFIL

① Bunuel primind „Steaua de cristal". ② Cadru din filmul *Fecioara* de Bunuel. ③ Bunuel dind indicaţii actorilor din filmul *Fecioara*.

④ *Soare şi umbră* i-a adus regizorului Vîlceanov 6 premii internaţionale.

⑤—⑥ De data aceasta, ca actor, îl vom vedea pe Ranghel Vîlceanov împreună cu Bistra Guteva în comedia *O poveste de necrezut*.

# vîlceanov









Are 32 de ani, părul blond, faţa comună, e îmbrăcat cu oarecare neglijenţă. Această „neglijenţă" nu este însă o poză boemă, ci pare a face parte din fiinţa sa. Dacă o să-i cereţi explicaţii, o să vă răspundă: „Sînt un băiat de la ţară şi aşa voi rămîne toată viaţa!"

Vîlceanov este într-adevăr născut „pe cîmp", în satul Krivina, regiunea Sofia. A devenit apoi muncitor la o întreprindere de pielărie, elev la o şcoală tehnică, tehnician într-o fabrică cînd, deodată, s-a prezentat („nu ştiu exact cum" — spune el) la Academia teatrală.

Talentul lui Ranghel Vîlceanov ca regizor de cinema s-a afirmat încă de la primul său film *Voci în insulă* (1958), realizat într-un stil artistic limpede şi original. Un fapt caracteristic în legătură cu ritmul în care lucrează Vîlceanov: *Voci în insulă* a fost turnat numai în patruzeci de zile, pe insula Sfînta Anastasia din Marea Neagră.

Primul film i-a adus regizorului şi o prietenie creatoare de mare valoare: este vorba de poetul, scriitorul, dramaturgul şi scenaristul Valeri Petrov, care va deveni colaboratorul său permanent. Cu greu se poate găsi în cinematografia bulgară o asemenea simbioză fericită; analiza psihologică fină, spiritul liric al lui Valeri Petrov şi talentul înflăcărat, viguros al lui Ranghel Vîlceanov. O combinaţie greu de crezut, care a dus cu toate acestea la bune rezultate: filmele *Prima lecţie* şi *Soare şi umbră*.

Ultimul film al cuplului Vîlceanov-Petrov, *Soare şi umbră*, a lăsat frumoase amintiri spectatorilor romîni. Nu putem spune mai mult decît ceea ce a scris presa romînă în coloanele ei. Vom adăuga doar că un asemenea poem liric despre dragoste, viaţă şi moarte a fost foarte greu de realizat, din cauza formei literare deosebite a scenariului, a locului şi timpului de acţiune limitat. Dar pe platoul de filmare talentul a învins încă o dată scepticismul. E drept, *Soare şi umbră* a produs regizorului mulţi nervi şi ezitări, nopţi nedormite, dar a devenit unul dintre cele mai frumoase filme bulgare.

Amintim că filmele lui Vîlceanov (şi el personal) au fost des premiate. *Voci în insulă* i-a adus regizorului un premiu la cel de-al X-lea Festival al muncitorilor din Cehoslovacia, iar *Soare şi umbră* are pînă acum peste şase premii: medalia juriului celui de-al XIII-lea Festival de la Karlovy-Vary, premiul Fipresci, premiul „Cel mai promiţător tînăr talent" de la Festivalul din San Francisco (1962), precum şi trei premii la cel de-al II-lea Festival naţional de la Varna: pentru regie, scenariu şi muzică.

Ranghel Vîlceanov nu este numai regizor, ci şi un actor bun. După cîteva apariţii în film, susţine în prezent rolul principal al ziaristului Zarkov, în ultima comedie cinematografică a lui Vladimir Iancev *O întîmplare extraordinară*.

Cine poate să prevadă planurile unei personalităţi creatoare atît de complexe? Dacă am lua în considerare ceea ce ne-a spus Ranghel acum cîţiva ani, ar trebui să presupunem că este pe cale să realizeze mai întîi un scenariu cu subiect din lumea satelor (în care să-şi descrie tinereţea petrecută în satul cooperativizat de astăzi), şi apoi să povestească cinematografic viaţa zilnică a unui mare oraş. Pe de altă parte am aflat că Valeri Petrov a scris un nou scenariu — nu cumva îl va realiza tot Ranghel?

Ivan STOIANOVICI

# PREMIILE LA CANNES

## MARELE PREMIU „LA PALME D'OR":

**LEOPARDUL (Italia) în regia lui Luchino Visconti, după romanul lui Giuseppe Tomasi de Lampedusa; adaptare: Cecchi d' Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, Luchino Visconti; imaginea: Giuseppe Rotunno; muzica: Nino Rota; interpreţi: Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon, Paolo Stoppa, Rina Morelli, Leslie Franch şi Serge Reggiani.**

## PREMIUL SPECIAL AL JURIULUI:

**HARAKIRI (Japonia) în regia lui Masaki Kobayashi şi A FOST ODATĂ O PISICĂ (R. S. Cehoslovacă) în regia lui Vojtech Jasny.**

## PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ ADAPTARE CINEMATOGRAFICĂ:

**CODIN (R. P. Romînă), în regia lui Henri Colpi.**

## PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ EVOCARE A UNEI EPOPEI REVOLUŢIONARE:

**TRAGEDIA OPTIMISTĂ (U.R.S.S.) în regia lui Samson Samsonov.**

## PREMIUL GARY COOPER:

**TĂCERE ŞI UMBRE (S.U.A.) în regia lui Robert Aldrich şi YACHTING (Olanda) în regia lui Hatum Hoving.**

## PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE FEMININĂ:

**Marina Vlady în filmul PATUL CONJUGAL (Italia).**

## PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE MASCULINĂ:

**Richard Harris în filmul PREŢUL UNUI OM (Anglia).**

## PREMIILE COMISIEI SUPERIOARE TEHNICE FRANCEZE

**CODIN (R. P. Romînă), pentru calitatea fotografiei şi imaginea în color; A FOST ODATĂ O PISICĂ (R. S. Cehoslovacă) pentru efecte speciale.**

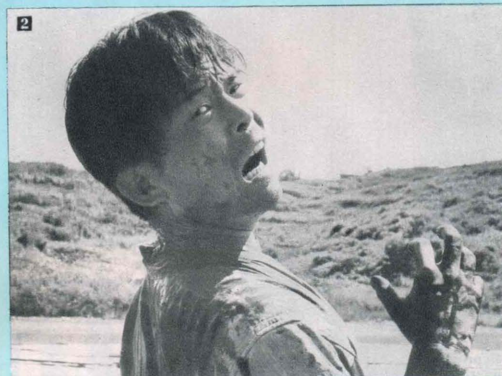
## SCURT METRAJE

**Marele Premiu: FLORI DE APĂ (Elveţia) şi FASOLEA (Franţa).**
**Alte premii: APARTAMENTUL MEU (R.S.F. Iugoslavia), DUMINICA (Italia) şi TU (R.P. Ungară).**





1 — REPUBLICA POPULARĂ UNGARĂ A PREZENTAT LA FESTIVAL FILMUL *O STRADĂ AŞA CUM TREBUIE*. ÎN FOTOGRAFIE — CUNOSCUŢII ACTORI MARGIT BARA ŞI MIKLOS GABOR.



2 — *OAMENI FRĂMÎNTAŢI* A FOST UNUL DINTRE CELE MAI INTERESANTE FILME PREZENTATE ÎN CADRUL SĂPTĂMÎNII INTERNAŢIONALE A CRITICII DE CINEMA, LA CANNES 1963. FILMUL LUI TESHIGAHARA E ÎNCHINAT CRÎNCENEI LUPTE DINTRE MINERII JAPONEZI ŞI PATRONII CAPITALIŞTI CARE, PENTRU DECAPITAREA MIŞCĂRII MUNCITOREŞTI JAPONEZE, FAC DIN ASASINAT O PROFESIUNE DE CREDINŢĂ.



3 — O RAZĂ LUMINOASĂ, O FANTEZIE PLINĂ DE GRAŢIE ŞI POEZIE, ACESTEA AU FOST PRIMELE ECOURI STÎRNITE DE FILMUL CEHOSLOVAC *A FOST ODATĂ O PISICĂ* PREZENTAT LA CANNES 1963. FILMUL REGIZORULUI VOJTECH JASNY A PRIMIT PREMIUL SPECIAL AL JURIULUI ŞI UN PREMIU PENTRU EFECTE SPECIALE.

4 — MARELE PREMIU CANNES („LA PALME D'OR") A FOST DECERNAT REMARCABILEI REALIZĂRI A REGIZORULUI ITALIAN LUCHINO VISCONTI, *LEOPARDUL*. ÎN FOTOGRAFIE ALAIN DELON ŞI CLAUDIA CARDINALE, INTERPREŢI AI FILMULUI, ÎNTR-UN CADRU DIN *LEOPARDUL*.

5 — ALFRED HITCHCOCK „MAESTRUL SUSPENS-ULUI", UNUL DIN REMARCABILII REALIZATORI DE FILME POLIŢISTE AI HOLLYWOOD-ULUI ŞI ACTRIŢA TIPPI HEDREN DIN *PĂSĂRILE* (FILM CU CARE S-A INAUGURAT CEL DE-AL XVI-LEA FESTIVAL INTERNAŢIONAL DE LA CANNES), POZEAZĂ PENTRU REVISTA „CINEMA".






# XVI CANNES 1963




6 — RICHARD HARRIS A OBȚINUT PREMIUL CELEI MAI BUNE INTERPRETĂRI MASCULINE PENTRU ROLUL SĂU ÎN FILMUL *PREȚUL UNUI OM* REALIZAT DE REGIZORUL ENGLEZ LINDSAY ANDERSON DUPĂ ROMANUL „O VIAȚĂ SPORTIVĂ" DE DAVID STOREY.




7 — CUNOSCUTA ACTRIȚĂ POLONEZĂ BARBARA KRAFFTOWNA ÎNTR-O SCENĂ DIN FILMUL *ARTA DE A FI IUBIT* PREZENTAT DE CINEMATOGRAFIA DIN R.P. POLONĂ LA CEL DE-AL XVI-LEA FESTIVAL DE LA CANNES.

8-9 DOUĂ IMAGINI DIN FILMUL *PATUL CONJUGAL* PREZENTAT DE ITALIA. O COMEDIE ABUNDÎND DE UN UMOR GROS, DESPRE TRIBULAȚIILE UNUI GINERE DE 40 DE ANI ÎN SCURTA DAR EPUIZANTA SA CĂSNICIE CU O TÎNĂRĂ DE 20 DE ANI. MARINA VLADY (FOTOGRAFIA DIN STÎNGA) CREEAZĂ, SUB MASCA UNEI INOCENȚE RECI, PORTRETUL UNEI EVE FEROCE. JURIUL I-A ÎNCUNUNAT CREAȚIA DIN ACEST FILM CU PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ INTERPRETARE FEMININĂ.










10 — ÎN AFARĂ DE FOCUL NECRUȚĂTOR AL CRITICII ȘI AL CELEI MAI MARI PĂRȚI A PUBLICULUI, *ABISURI* A PROVOCAT DEMISIA A 6 MEMBRI DIN COMISIA DE SELECȚIONARE A FILMELOR PENTRU FESTIVALUL DE LA CANNES. ÎN FOTOGRAFIA DIN STÎNGA SÎNT SURORILE COLETTE ȘI FRANCINE BERGÉ, INTERPRETELE PRINCIPALE, ÎNTRU-NA DIN SCENELE „TARI" CARE ABUNDĂ ÎN ACEST FILM.




11 — PREMIUL JURIULUI L-A PRIMIT ȘI FILMUL JAPONEZ *HARAKIRI*, REALIZAT DE REGIZORUL MASAKI KOBAYASHI.




12 — CE S-A ÎNTÎMPLAT CU BABY JANE? IATĂ ÎNTREBAREA LA CARE ȚIN SĂ RĂSPUNDĂ DOUĂ MARI ACTRIȚE ALE FILMULUI AMERICAN, BETTE DAVIS ȘI JOAN CRAWFORD. REVENIND DUPĂ O LUNGĂ ABSENȚĂ PE ECRANE, BETTE DAVIS CREEAZĂ ÎN ACEST FILM SCENE DE O RARĂ VIOLENȚĂ. CELEBRA ACTRIȚĂ INTERPRETEAZĂ ÎN FILM ROLUL UNUI „COPIL" MINUNE DE 70 ANI. ȘI TOTUȘI, PARTICIPAREA CELOR DOUĂ STELE DE PE FIRMAMENTUL DE ALTĂ DATĂ AL CINEMATOGRAFIEI AMERICANE NU SALVEAZĂ POVESTEA PLINĂ DE TENEBRE TRANSPUSĂ PE PELICULĂ DE ROBERT ALDRICH. FILMUL N-A PRODUS ASISTENȚEI LA FESTIVAL DECÎT OROARE.

## LISTA MEMBRILOR JURIULUI CELUI DE-AL XVI-lea FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI DE LA CANNES:

### LUNG METRAJE

| | |
|---|---|
| Armand Salacrou<br>președintele juriului | — Franța |
| Jacqueline Audry | — Franța |
| Wilfrid Baumgartner | — Franța |
| Jean de Baroncelli | — Franța |
| François Chavane | — Franța |
| Robert Hossein | — Franța |
| R. N. Iurenev | — U.R.S.S. |
| Kashiko Kawakita | — Japonia |
| Rouben Mamoulian | — S.U.A. |
| Steven Pallos | — Anglia |
| J.L. Rondi | — Italia |

### SCURT METRAJE

| | |
|---|---|
| Robert Alla | — Franța |
| Henri Alekan | — Franța |
| Karl Schedereit | — R.F.G. |
| Ahmed Sefrioui | — Maroc |
| Semih Tugrul | — Turcia |

### ȚĂRILE PARTICIPANTE

Africa de Sud ■ Anglia ■ Argentina ■ Austria ■ Belgia ■ Bulgaria ■ Canada ■ Cehoslovacia ■ Cuba ■ Danemarca ■ Elveția ■ Franța ■ Finlanda ■ Gabon ■ Grecia ■ Iran ■ Italia ■ Japonia ■ Olanda ■ Polonia ■ R.F. Germană ■ Romînia ■ Spania ■ Statele Unite ale Americii ■ Taivan ■ Tunisia ■ Ungaria ■ U.R.S.S. ■

3 XVI CANNES 1963 XVI CANNES

**Crima devine pentru decăzutul baron Cefalú o obsesie... plăcută.**




# MARCELLO în fața oglinzii

Marcello își privește în oglindă tîmplele argintii și surîde: „Nici un motiv de îngrijorare!" Sînt cîteva fire, într-adevăr, dar au apărut cu cinste. A lăsat în urmă *La dolce vita* și *Opt-jumătate* (cu Federico Fellini), *Noaptea* lui Antonioni, *Divorț italian* al lui Germi, *Cronică de familie* cu Zurlini.

Lista de titluri poate fi încă lungă: *Cronica amanților săraci*, *Bigamul*, *Părinți și copii*, *Fetele din Piața Spaniei*, *Medicul și vraciul*, *Frumosul Antonio*, *Zile de dragoste* etc. Totuși, Marcello, cel care înainte de a deveni actor privea plin de invidie afișele uriașe cu chipurile vedetelor, detestă sincer publicitatea. Foarte rar vreun gazetar amator de cancanuri și picanterii poate arunca o privire indiscretă în viața actorului.

„Fiecare personaj încredințat actorului trebuie să devină o ființă reală pe ecran— spunea Mastroianni într-un interviu. Nu e vorba de a intra pur și simplu în pielea sa, așa cum i-a croit-o scriitorul, nici să învețe dialogurile și indicațiile de genul: faci cutare, faci cutare... E imposibil, insuficient, poate chiar inutil să încerci neapărat transformarea înfățișării strict fizice prin trucuri ieftine de machiaj. Principala preocupare a actorului trebuie să fie aderarea maximă la psihologia personajului, la trăirea lui interioară, indiferent dacă este de admirat sau e detestabil."

Preocuparea aceasta presupune muncă îndelungată și migăloasă, obligă la cultivarea permanentă a acelui simț indispensabil actorului: observația. Ea cere acumularea a mii de amănunte diverse de comportare și capacitatea de însumare a lor în trăsăturile specifice ale unui singur personaj. Ea presupune un fond de cultură multilaterală.

Cu romancierul Vasco Pratolini, Marcello Mastroianni s-a întîlnit de două ori în cariera sa. Întîi



cu prilejul realizării filmului *Cronica amanților săraci*, în 1954, și anul trecut, cu prilejul filmului *Cronică de familie*. Înainte de filmare, actorul a petrecut multe zile în compania scriitorului, ascultîndu-l, vorbindu-i despre viața lui, despre tot ce-i trecea prin minte, studiindu-i fiecare mișcare, fiecare gest, fiecare reacție, de la felul cum fuma, cum pășea și la modul cum lua un obiect, observîndu-i surîsul care înflorea aproape imperceptibil de cîte ori își evoca mama, demult dispărută. Toate acestea, cu intenția de a pătrunde cît mai profund în laboratorul intim de creație, în lumea gîndirii celui care i-a adus pe lume personajele. În *Cronică de familie*, un adevărat manifest al dragostei fraterne, Marcello Mastroianni a obținut un strălucitor succes.

Modul acesta de a se apropia de personaje este la Marcello o metodă. La ultimul film *Opt-jumătate*, interpretînd rolul unui regizor năpăstuit de criza sterilității artistice, actorul l-a urmărit cu obstinație pe Federico Fellini, realizatorul filmului, l-a disecat, l-a distilat, l-a copiat chiar, închipuind un personaj de extraordinară veridicitate, reușind — se spune — una dintre marile sale creații, alături de „Ferdinand Cefalú", libidinosul și decăzutul baron din *Divorț italian*, alături de „Marcello", reporterul lipsit de putința de a se smulge dintr-o lume pe care o disprețuește și o urăște, în *La dolce vita*.

Un ziarist l-a întrebat: — „E adevărat că personajele influențează în mod definitiv actorul?"

— „Da, la mine da! a răspuns Marcello. La începutul carierei jucam mai ales personaje populare comice, și în viață eram cam ca aceste personaje... După ultimele roluri simt că am făcut un serios pas înainte pe drumul clarificării interioare. Cîteodată mă privesc în oglindă și nu mă mai recunosc."

Am auzit spectatori exclamînd: „Acesta e Marcello Mastroianni? De nerecunoscut! Cît se poate transforma de la un personaj la altul!" E omagiul adus unui remarcabil actor.

**Mircea MUREȘAN**



**Trei cadre din filmul** *Bigamul* **în care Mastroianni realizează un adevărat preludiu la** *Divorț italian*.





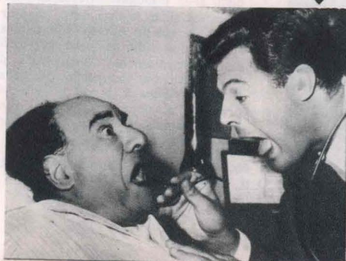
**„Și astfel, viața mea a început din nou la 40 de ani".** (*Divorț italian*) ■ **Fefe surîde strîmb: în curînd va scăpa de consoartă.**



**Avîndu-l drept partener pe Vittorio de Sica în** *Bigamul*.



**Vi-l mai amintiți pe Marcello din amuzanta comedie** *Medicul și vraciul*





**Împreună cu Jeanne Moreau și Bernhard Vicky în filmul** *Noaptea* **de Antonioni.**

## Marginalii timișorene...

cinema

CINECLUB

# Și cultura cinematografică?

Cineamatorii timișoreni de la clubul muncitoresc C.F.R. „16 Februarie 1933" (titulatura de „Studio cinematografic" ni se pare pretențioasă, de aceea rămînem la denumirea, mai potrivită, de cineclub) se dovedesc pasionați în a descifra, prin experiență proprie, misterele filmului. Faptul acesta devine firesc astăzi, cînd preocupările pentru tehnica „lumii pe celuloid" sînt în creștere. Strădania de a face filme nu trebuie să fie însă exclusivă. Și, din păcate, aici s-a trecut cu prea mare ușurință peste latura cea mai importantă din activitatea unui cineclub: cultura cinematografică. Cineclubul nu are rostul de a izola într-un turn de fildeș cîțiva „inițiați", ci de a face tot mai mulți spectatori să înțeleagă specificul artei filmului, să deosebească o operă valoroasă de o lucrare comercială, lipsită de semnificații ideologico-artistice. Care este contribuția cineclubului timișorean la educarea bunului gust cinematografic al masei de spectatori? Credem că la această întrebare conducerea cineclubului nu poate da un răspuns satisfăcător. Am aflat că există, dintr-o triplă inițiativă (a întreprinderii cinematografice regionale, a cineclubului C.F.R. și a celui studențesc din Timișoara), intenția de a se organiza, din toamna acestui an, seri ale „prietenilor filmului", pe teme inspirate din istoria cinematografului mondial. Chiar tardivă, această inițiativă ni se pare binevenită. O așteptăm realizată.

★

Rămas dator la capitolul „cultură cinematografică", cineclubul timișorean a realizat cîteva filme nu lipsite de calități (producții primite cu interes de public la „Festivalul filmului amator", organizat în localitate primăvara aceasta).

După un prim reportaj cinematografic (*O zi la club*) realizat în 1959 și după desenul animat *Ursul păcălit de vulpe* (1960), o ecranizare a povestirii lui Ion Creangă, făcută cu inventivitate și haz (principalii autori, frații Eugen și Dragoș Sandu), cineamatorii timișoreni au realizat un film „jucat" de 45 de minute — „coproducția" *Șarja păcii* (1961). Într-un fel și istoria acestui film este legată de căutările tehnice. Cineclubiștii folosesc machete, abordează filmările combinate etc. Cu toate stîngăciile sale, *Șarja păcii* constituie o experiență artistică interesantă pentru colectivul de filmare format din cineclubiștii de la Timișoara, Oțelul Roșu și Brașov.



**Două fotografii de lucru: cineclubiștii înregistrează pe peliculă imagini pentru filmul** *Noroc, tinerețe.*



1962 poate fi socotit an de cotitură în activitatea creatoare a cineclubului timișorean. Reportajul cinematografic *Recoltele iernii*, desenul animat *Acceleratul*, filmul artistic de metraj mediu *Noroc, tinerețe* și documentarul tehnic *Lucrări mecanizate la cale* sînt patru producții care dezvăluie căutările, reușitele și eșecurile unor iubitori de cinema.

Filmele au în ansamblu un caracter experimental. Ni se pare valoroasă inițiativa cineamatorilor de a încerca îmbinări mai puțin folosite (de pildă, în *Acceleratul*, desenul animat se combină cu imaginea reală a trenului); în *Noroc, tinerețe*, film albnegru, se utilizează — pentru redarea momentelor imaginate — pelicula color).

Binevenit pentru cineclub, pentru modul cum își aduce el contribuția concretă la popularizarea experiențelor înaintate din producție este documentarul *Lucrări mecanizate la cale*. Filmările efectuate dezvăluie cu inteligență (chiar și pentru spectatorul nespecialist) procesul de producție efectuat la o refacere modernă a căii ferate.

Aproape toate filmele anului 1962 dovedesc, în primul rînd, virtuți de imagine. Principalii operatori amatori (Dragoș Sandu, Gheorghe Ponta, Francisc Krieger) au căpătat de la un film la altul o mai mare siguranță în mînuirea aparatului de filmat. De unde și unghiurile din ce în ce mai interesante, varietatea mișcărilor camerei, expresivitatea primplanurilor.

În schimb, cineclubiștii cunosc mai puțin arta regizorală. Punerea în cadru și, mai ales, racordurile sînt deficitare. Nici munca cu actorul nu este făcută totdeauna cu pricepere. Din aceste motive, o încercare de film artistic ca *Noroc, tinerețe* este puțin izbutită, neconcludentă pentru posibilitățile amatorilor timișoreni.

Sîntem convinși că dacă cineclubiștii și-ar îmbogăți cultura cinematografică și, în același timp, dacă ar primi un sprijin eficient din partea specialiștilor (de ce oare regizorii de la studiourile „București" și „Sahia" nu s-ar ocupa în perioada cînd nu filmează și de activitatea practică a unor cinecluburi din țară?), filmele realizate de ei s-ar îmbunătăți substanțial.

**Al. R.**



# DIAVOLUL ŞI CELE 10 PORUNCI

Decalogul a devenit obiectul unei amuzante satire anticlericale. Noul film al lui Julien Duvivier e compus din şapte scheciuri legate între ele printr-un singur personaj: şarpele (încarnarea biblică a răului) care comentează sarcastic pe toţi cei ce respectă ori, dimpotrivă, încalcă sfintele porunci.

35 de mari vedete îşi dau concursul la această originală alcătuire de numere comice, de vodevil, ori de povestiri dramatice. Printre celebrităţi semnalăm numele lui Fernandel (în rolul unui nebun scăpat din ospiciu, care se crede Dumnezeu), Michel Simon, Alain Delon, Françoise Arnoul, Micheline Presle, Mel Ferrer, Charles Aznavour, Danielle Darrieux, Madeleine Robinson, Georges Wilson, Leon de Funés, Jean Claude Brialy.





■ CINEMA revistă lunară de cultura cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă. ■ Redactor-şef: Ioan Grigorescu. Macheta: Vlad Muşatescu ■ Coperta I: Irina Petrescu, foto: I. Hananel ■ Coperta IV: Dany Saval, foto: „Unifrance Film" ■ Redacţia şi administraţia: Bucureşti — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti ■ Exemplarul 5 lei ■

cinema

nr. 4

revistă lunară de cultură cinematografică


121 FOTO — 36 PAGINI — 5 LEI

**COPERTELE NOASTRE:**

I — IRINA PETRESCU (*Valurile Dunării*, *Nu vreau să mă însor*, *Poveste sentimentală*)

IV — DANY SAVAL *Franța* (*Secerișul verde*)